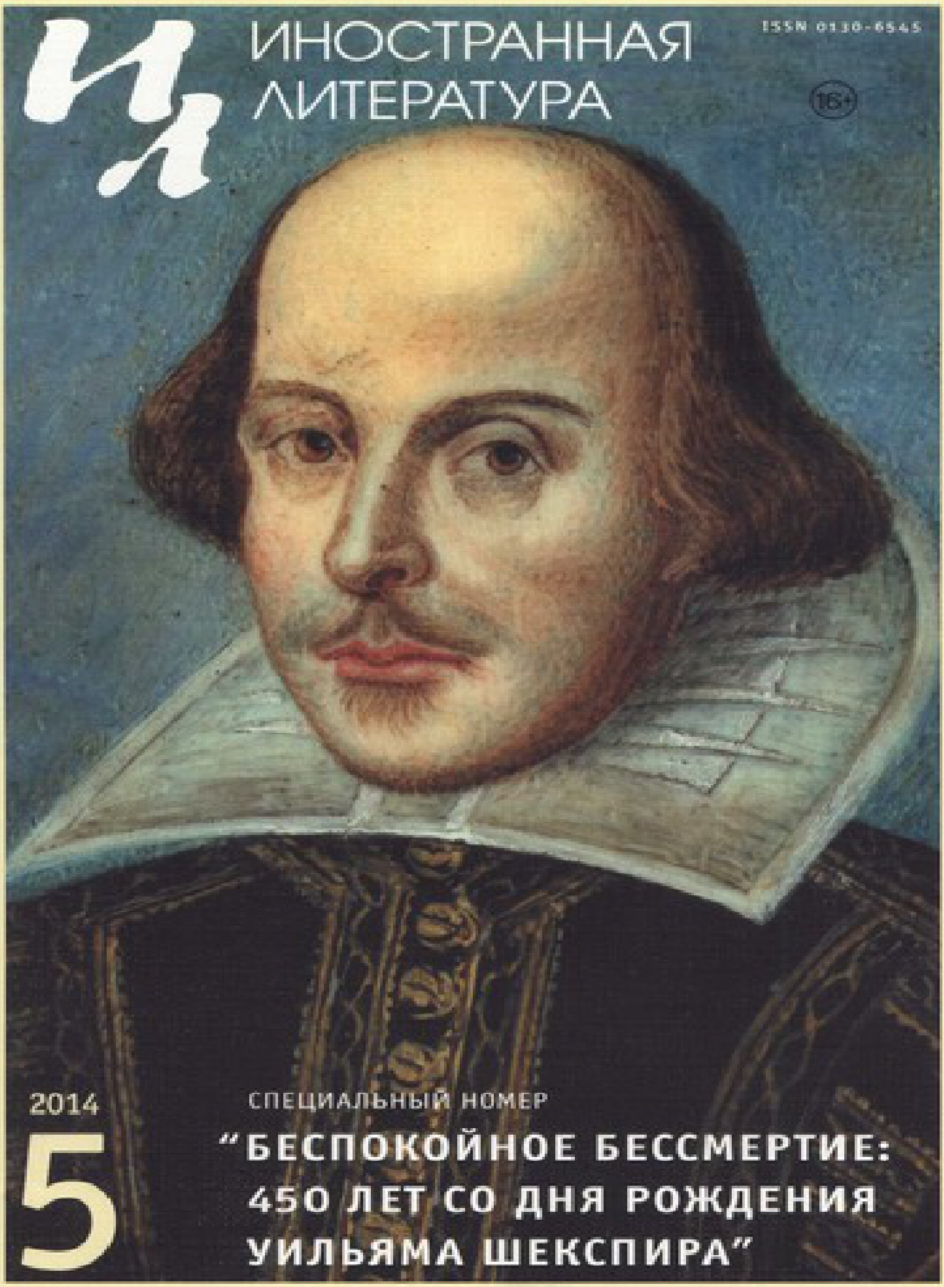
ISSN 0130-6545

# ИЛ ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

16+



2014
5

СПЕЦИАЛЬНЫЙ НОМЕР

## “БЕСПОКОЙНОЕ БЕССМЕРТИЕ: 450 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА”

Основан в 1955 году

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Майский номер, целиком посвященный Шекспиру, вышел под названием «Беспокойное бессмертие», так как ни одному из величайших писателей мирового пантеона не выпадала такая трудная посмертная судьба: начиная от появляющихся до сих пор находок (недавно документированы написанные Шекспиром фрагменты пьес, сочиненные в соавторстве с другими драматургами), до неутихающих споров о его личности.

В этом номере можно прочесть об очень разных сторонах шекспироведения и бытования Шекспира в мире.

Например, сколь по-разному оценивали Шекспира такие писатели, как Грэм Грин и Честертон. Или: Почему Зигмунд Фрейд не признавал «человека из Стратфорда» (заранее скажем, что у Фрейда, как и очень многих антистратфордианцев были на то важные личные причины). Сколько шекспировских театров «Глобус» существовало в Англии? Можно ли себе представить, что театр в далеком прошлом жил и развивался, как Голливуд? Что связывает Шекспира и Сервантеса? Правы ли англичане, когда говорят: «Шекспир изобрел четверть нашего языка» и «Шекспир и есть наш язык»? Какое отношение имеет пьеса «Вортигерн и Ровена» к Шекспиру: в Друри-Лейн ее поставили как шекспировскую?

Пожалуй, ни одна пьеса Шекспира не подвергалась такому количеству толкований и прочтений, постановок и экранизаций, как «Буря» — ей в номере посвящен самый большой раздел: «Как будто в „Буре“ есть покой». Тут можно узнать, что писали о «Буре» великие английские поэта: У. Х. Оден и Тэд Хьюз, почему фильм Гринуэя называется «Книги Просперо», а также — можно ли считать Просперо колонизатором Волшебного Острова.

Особо хочется отметить возможность познакомиться с целым рядом самых известных шекспироведов мира.


- Беспокойное бессмертие: 450 лет со дня рождения Уильяма Шекспира
  - От редакции
  - Стивен Гринблатт
  - Грэм Грин
  - Гилберт Честертон
    - Достоинства шекспировских сюжетов
    - Трагедия короля Лира
    - Убийца в роли маньяка
    - Бедный старый Шекспир

- Дмитрий Иванов
  - 1. Театр и «Театр»
  - 2. Мистерии в средневековой Англии
  - 3. Тюдоры против мистерий
  - 4. Появление профессионального театра
  - 5. Контроль за актерами усиливается
  - 6. Популярность театров
  - 7. Читатели, зрители и драматурги
  - 8. Расцвет и закат елизаветинского театра
- Фрэнк Кермоуд
- Джеймс Шапиро
- Литтон Стрэчи
- У. Х. Оден
  - От переводчика
  - Калибан — зрителям
- Тед Хьюз
  - От переводчика
  - «Трагическое уравнение» в «Буре»
  - Трехликий брат Просперо
  - «Буря» и Дидона
  - «Буря» как партитура полного собрания пьес
  - Просперо разбирает «трагическое уравнение»
- Питер Гринуэй
  - Вступление
  - Дилан Трэн
  - «Книги Просперо» — слово и зрелище
  - «У моих фильмов всегда открытый финал»
- В. Ковалев
- Дэвид Кристел
- Уильям Шекспир
  - Вступление Андрея Горбунова
  - Act I
  - Act II
  - Акт I
  - Акт II
- Джонатан Бейт
- Хилари Мантел
- Джеймс Шапиро
  - Фрейд
  - И снова Фрейд
- Даг Стюарт

- notes
  - 1
  - 2

- ○ 3
- ○ 4
- ○ 5
- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46

- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90

- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134

- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157

# Беспокойное бессмертие: 450 лет со дня рождения Уильяма Шекспира

# От редакции

«Если есть писатель, ставший смертным Богом, так это Шекспир», — утверждает Гаролд Блум. В XVIII веке к тому же выводу пришел доктор Сэмюэл Джонсон, первый комментатор Шекспира. За безмерное поклонение и наведенный веками хрестоматийный глянец Шекспир заплатил удивительно трудной посмертной судьбой. Каким только нападкам он не подвергался! Его объясняли как продукт самых разных влияний — «с помощью Монтеня и с помощью Макиавелли» (Т. С. Элиот), просили извинить его художественные промахи (первый биограф Шекспира Николас Роу), критиковали за отсутствие политического чутья (Наполеон). Самые прославленные его ниспровергатели: Лев Толстой и Бернард Шоу. Шоу не мог простить Шекспиру кумиротворения, вполне оформившегося к концу XVIII века, и заклеймил это явление особым словом «бардопоклонство», так как, признавая Шекспира как художника («…его способность создавать характеры более реальные для нас, нежели действительно живущие люди, его мягкость, а главное — его необычайную силу как музыканта слова»), он ни во что не ставил его как мыслителя. Лев Толстой и вовсе не признавал Шекспира. Его драмы «ненатуральны», сюжет и действующие лица «Короля Лира» надуманы и неестественны, сама пьеса аморальна (добродетель не торжествует), а главное — люди так никогда не говорят. Это верно, подтвердил Честертон в одном из своих многочисленных эссе о Шекспире: люди так не говорят — *они так чувствуют*. Джордж Оруэлл в эссе «Лир, Толстой и шут», блистательно проанализировав толстовские инвективы, свел их к главному: «Это конфликт между религиозным и гуманистическим отношением к жизни». Что же касается сюжета «Короля Лира», напоминает Оруэлл, мало кто так буквально повторил «неестественную» судьбу Лира, как сам Толстой.

В нашем номере представлены и два других ниспровергателя Шекспира, тоже не из второстепенных: Зигмунд Фрейд и Грэм Грин. У Фрейда были свои очень важные и глубоко личные причины для отрицания Шекспира. На постулате Грина стоит остановиться подробнее. В своей Гамбургской речи, озаглавленной им «Доблесть нелояльных», он пишет: «Если есть величайший поэт консерватизма, того, что мы называем теперь истеблишментом, то это, безусловно, Шекспир… Призвание склоняет его [поэта] быть протестантом в католическом обществе, католиком — в протестантском» и т. п. Но это мало применимо к Шекспиру, он явно был меньше предан не только

католической, но, скорее всего, и христианской идее в целом, чем противопоставляемый Грином Шекспиру Роберт Саутвелл, поэт и священник-иезуит, который умер мученической смертью и был причислен к лику святых, а не к пантеону величайших поэтов мира. Не менее важно и другое: Шекспир признавал Божественное право королей и верил «в королевскую власть как в… средство поддержания справедливого порядка на земле, являющееся отражением божественного управления космосом, и эту тему — ощущая то надежду, то отчаяние, — разрабатывал в своих трагедиях и исторических хрониках»[1]. Любопытно, что американский шекспировед Стивен Гринблатт не только не видит в этом капитуляции перед тогдашним истеблишментом, а напротив — восхищается свободой Шекспира, который трезво оценивал пределы свободы, даруемой ему драмой в абсолютистскую эпоху, и пользовался ею для изображения человеческих страстей: жажды власти, богатства, справедливости, любви, мщения и т. д.

В связи с вышесказанным хочется напомнить слова М. Л. Гаспарова: «Нам ведь только кажется, что мы читаем современников на фоне классиков, — на самом деле мы читаем классиков на фоне современников, и каждый из нас раньше знакомится… с Пушкиным, чем с Гомером. Отдавать себе отчет в том, где тут прямая перспектива, а где обратная, было бы очень полезно». Чтобы хотя бы отчасти вернуться к прямой перспективе, читая Шекспира, необходимо помнить, что он жил в невероятно динамичную эпоху, ту, к которой относятся слова: эпоха Возрождения, эра великих географических открытий, расцвет книгопечатания. Шекспир сложился как автор в удивительно благоприятное время: как раз тогда английское сценическое искусство после долгого пренатального периода религиозных постановок переживало бурный, но короткий период расцвета. Театр превратился в массовое зрелище, с невероятной быстротой появились профессиональные актеры и стационарные театральные здания, заполняемые тысячами зрителей. Так, при населении Лондона в 400 тысяч человек два театра, «Глобус» и «Лебедь», за неделю успевали выступить перед 15 тысячами зрителей, и это не считая других театров. То был настоящий театральный бум — нам легко представить себе это по триумфальному шествию кинематографа в XX веке. Появилось огромное созвездие драматургов, которые писали пьесы «поточным методом», трудясь, как в Голливуде, — иначе не хватало репертуара. Одни и те же сюжеты получали несколько воплощений, да и работали драматурги нередко сообща, цеховым методом. Заимствованные и перекроенные сюжеты ценились

ничуть не меньше оригинальных, появлению их способствовала захлестнувшая Англию волна переводов (одно из следствий изобретения книгопечатания) — переводили давних и недавних: Овидия, Вергилия, Плутарха, итальянских новеллистов (Боккаччо, Матео Банделло, Джованни Флорентийца и др.), Макиавелли, Монтеня, Сервантеса. Переводы зачастую появлялись быстро: так, в 1605 году в Испании была опубликована первая часть «Дон Кихота», в 1612 году вышел ее английский перевод, а в 1613 году пьеса «Кардениo», написанная Шекспиром и Флетчером по одной из вставных новелл этого романа, была сыграна при дворе Иакова I труппой «Слуги короля»[2].

Оригинальных фабул у Шекспира было немного, А. А. Аникст называет всего три: «Как вам это понравится», «Виндзорские насмешницы» и «Буря», история которой особо примечательна, так как толчком для создания этой пьесы-сказки послужила реальность: в 1609 году у Бермудских островов попала в сильный шторм английская флотилия, направлявшаяся в колониальную Виргинию; флагманский корабль «Неустрашимый» дал течь и застрял между двух скал, но все пассажиры выбрались на берег, где провели десять месяцев, и, построив две лодки, благополучно добрались до Виргинии. Это была будоражившая умы история, Шекспир не только слышал, но и, несомненно, читал о ней: в тексте «Бури» имеются прямые заимствования из опубликованных донесений и памфлета одного из пассажиров. «Буря» примечательна и тем, что ни одно другое произведение Шекспира не подвергалось столь разным и порой весьма экстравагантным толкованиям. Для одних она означала возврат к оптимизму после пессимизма «Гамлета», другие улавливали в ней атмосферу Стратфорда, третьи — обнаруживали эзотерику и мистику, находились и такие, что понимали пьесу-сказку как трагедию о французском короле Генрихе IV и Миранду считали символом гугенотов, убежавших в Англию. В образе Просперо довольно долго видели образ самого Шекспира, прощающегося с магией слов, пока уже в наше время не сочли Просперо колонизатором Волшебного острова. В настоящем номере этой последней пьесе Шекспира посвящен раздел, замечательно подтверждающий слова М. Л. Гаспарова: «…Гамлет для нас интереснее не столько тем, что вкладывал в него Шекспир со своими зрителями, сколько тем, что напридумывали вокруг этого следующие эпохи».

«Эпохи» и впрямь «напридумывали» много всякого. Например, что «Шекспир изобрел четверть слов английского языка» или так называемый «шекспировский вопрос»: дескать, «человек из Стратфорда», делец и сын перчаточника, послужил ширмой для целой вереницы других авторов, высокородных и

образованных. Шекспиру не доверяют: откуда он так хорошо знал придворные нравы, итальянскую действительность и т. п. С другой стороны, его попрекают за анахронизмы, незнание географии, истории, философии: Одиссей у него цитирует Аристотеля, в «Юлии Цезаре» раздается бой часов, Клеопатра носит корсет, Богемия находится на берегу моря и т. д. Так что же: был он слишком образован или, напротив, недостаточно образован? Для перенесения действия в Италию достаточно ли ему было итальянских новелл, которые служили источниками сюжетов, или же граф Оксфорд, и впрямь путешествовавший по Италии, писал по возвращении в четыре руки с Флетчером, Кидом и другими? А главное, если за именем Шекспира скрывается кто-то другой, зачем было прятаться так тщательно? Причем не только от современников, но и от потомков? Причина гонений на Шекспира скорее в другом — в торжестве стереотипа. В дело вступает такая могучая вещь, как мифология: идеальный образ творца, которым нас одарили романтики. Лучше бы Шекспир жил в каморке на чердаке, был не приспособлен к жизни, желательно — страдал от несчастной любви и умер от чахотки. Криптологическое помешательство вызывает одно желание — не вступать в пререкания, не опускаться до обсуждения. На ум приходят слова И. Бродского: *не быть иль быть — вопрос прямолинейный. / Все просится ответ: не быть, не быть.*

*Т. Казавчинская, составитель номера*

# Стивен Гринблатт
# Свобода Шекспира Фрагмент одноименной книги
# © Перевод Т. Казавчинская

Как поэт и драматург Шекспир был олицетворением человеческой свободы. Казалось, для него нет ничего невозможного: в его власти было придать языку любую форму, воплотить любую фантазию, вылепить любой образ, передать любое чувство, высказать любую мысль. Один из многочисленных подданных своего монарха, он жил в строго иерархическом обществе, где над устным и печатным словом существовал неусыпный надзор, но обладал тем, что Гамлет называл душевной свободой. Слово «свобода» и его производные повторяются в его произведениях сотни раз, всегда означая нечто противоположное ограничению, принуждению, связанности, заточению, невозможности сказать открыто то, что думаешь. Люди, которых зовут свободными, не знают пут и преград — они обладают широтой и великодушием, прямотой и непредубежденностью. И дело тут не в том, что прошли столетия и сквозь их призму

Шекспир теперь нам видится таким. Нет, «честным, открытым, свободным по натуре» [3]называл его Бен Джонсон, который был ему и другом, и соперником.

И все же Шекспир, олицетворявший собой свободу, не мог не испытывать ограничений. Ни его воображение, ни поэтический гений ничем не были скованы, но как смертный и как человек своего времени он, несмотря на ореол божественности, ощущал, что у его свободы есть рамки (сам я, правда, принадлежу к числу тех, кому важнее его безмерная мощь и огромность созданного). И он не просто это сознавал, но направил свой могучий ум на осмысление пределов абсолютизма и, сделав их предметом своего пожизненного интереса, обрел тем самым личную свободу.

Шекспир жил в абсолютистском мире. В мире, где сам воздух был пронизан требованиями абсолютизма. Не пережитками старого и более грубого времени — нет, то было новое явление, хоть и рядившееся под старину. Радикалы из поколения отца Шекспира бросили вызов абсолютизму папы и освободились от него, но лишь для того, чтобы попасть в другую, ничуть не меньшую, зависимость — от Священного Писания и догматов протестантизма. С точки зрения вдохновленных идеями Кальвина английских богословов, Бог больше не был всемогущим существом, к которому каждый мог обратиться с молитвой, принести пожертвование, взять обет и получить отпущение грехов. Божественная воля была непостижима и незыблема — ее не могли изменить ни заступничество, ни закон, ни договор. В годы правления двух монархов, при которых Шекспиру довелось жить, правоведы признали верховенство королевской власти над законом. Однако это скорее было видимостью — на деле, монаршью волю ограничивал парламент и другие традиционные институты. Даже Писание принималось с некоторыми оговорками, хотя требование беспрекословного следования ему звучало беспрестанно…

С признанием беспредельности и предустановленности Божественной воли утвердился и ряд связанных с этим абсолютных истин: любви, веры, благодати, вечного осуждения, искупления. Хотя покров с них был безжалостно сорван католическим богословием и католическим искусством еще раньше (достаточно вспомнить сцены Страшного суда над порталами церквей, не оставлявшие сомнений ни в участи грешников, ни в отсутствии промежуточного этапа между адом и раем и уж тем более — в возможности благого исхода), абсолютистская суть религиозного исповедания была беспредельно усилена протестантизмом, отменившим веру в чистилище как место временного пребывания душ, в

заступничество святых и Пресвятой Девы, в искупительную силу «добрых дел».

Шекспир не был богословом и не интересовался церковной догматикой, которой никогда не касался в своих сочинениях, но как личность был сформирован другой эпохой — тогда культура официально провозглашала свободу воли, безграничность божественной любви, силу самой веры, неизреченность милости, вечное осуждение и вечное блаженство. Социально-политические теории нового времени (зеркальное отражение религиозных представлений), которые были у всех на слуху, отличались не меньшей экстравагантностью. В них провозглашалось безоговорочное господство короля над подданными, мужей — над женами, отцов — над детьми, стариков — над молодыми, высокородных — над простолюдинами. Удивительно, что Шекспир, столь живо отзывавшийся в своих пьесах на все стремления человеческой души, на все порывы воображения, остался совершенно глух к этим властным играм, кипевшим и в мире метафизики, и в мире обыденности. Короли в его пьесах на каждом шагу ощущают, что не могут не учитывать существующие ограничения — иначе им не выжить. Его генералы проводят линии на картах и повелительным тоном отдают приказы лишь для того, чтобы удостовериться, что жизнь опрокидывает их планы…

Но, пожалуй, никто так часто не сталкивается с неодолимыми преградами, которые возводят природа и общество, как шекспировские влюбленные, обуреваемые самыми жаркими, не знающими предела страстями. «В любви, дорогая, чудовищна только, … безграничность желаний, несмотря на то, что силы наши ограничены»[4], — говорит Троил Крессиде. А Розалинда с откровенным вызовом заявляет изнемогающему от любви Орландо: «Люди время от времени умирают, и черви пожирают их, но не любовь тому причиной»[5]. Особое очарование шекспировских комедий кроется в том, что их герои и героини, хотя и признают известную ограниченность любви, любят при этом ничуть не меньше, напротив — больше. Не так в его трагедиях. Влюбленные Шекспира: Ромео и Джульетта, Отелло, Антоний — не смиряются с запретами, и это всегда ведет к неизбежной смерти, верной гибели.

В настоящей книге я хочу проследить, как Шекспир определяет и трактует притязания абсолютной власти. Основное внимание я уделяю четырем понятиям, к которым мысль Шекспира обращалась постоянно, в каком бы жанре он ни творил. Это красота — чем дальше, тем больше его одолевали сомнения в осмысленности культа идеального совершенства и все больше

интересовали особые индивидуальные отличия; враждебность — он исследовал смертельную ненависть; авторитаризм (в том числе и собственный) — не принимая притязаний власти, он осмыслял и объяснял ее; суверенность — он изучал свободу творчества. …

Все эти четыре категории я рассматриваю в свете эстетики Теодора Адорно. Надо сказать, что сам Адорно мало интересовался фигурой английского драматурга и писал о нем мало, но целый ряд основополагающих проблем, которые философ решал на протяжении всей жизни, были подсказаны ему тем, что он назвал «шекспировским прорывом к смертной, но бесконечно богатой человеческой личности».

Я убежден, что этот прорыв был следствием неожиданной смены направления, которую совершил Шекспир на определенном этапе своего творчества: он отказался от норм красоты, определявших ренессансные вкусы и представления. Формально он никогда их не отвергал, однако его героини, внушающие самые пылкие чувства: Смуглая леди сонетов, Венера, Клеопатра и целый ряд романтических героинь — от Розалины («Бесплодные усилия любви») до Имогены («Цимбелин»), — обретают неповторимость именно потому, что далеки от стереотипа. Они своеобразны, пленительны и незабываемы не вопреки, а благодаря их несоответствию сглаженно-безличному идеалу красавицы, которому и Шекспир, и его современники отдавали должное. Отход от принятого канона красоты вызывал подозрение: в образе должен был скрываться некий дефект или изъян. И в самом деле, те формы изображения, к которым Шекспир проявлял наибольший интерес, обнаруживают опасную близость к тому, что в его культуре считалось безобразным. Однако такова цена индивидуальности.

Яркая человеческая индивидуальность — это своеобразная личность, которая не может или не хочет соответствовать ожиданиям, доминирующим в ее культуре, из-за чего приобретает славу неисправимо «иной». Такие персонажи постоянно встречаются и в пьесах, и в поэзии Шекспира, причем самые яркие из них отнюдь не героини-женщины, а два обескураживающе «иных» мужских образа: Шейлок и Отелло. Еврей и мавр не просто рискуют прослыть ущербными — с точки зрения господствующей культуры, они уродливы, и чуть ли не каждый признаёт их таковыми. Любовь Дездемоны к Отелло подтверждает чрезвычайно близкое соседство так называемого уродства и красоты, ибо слова, в которые она облекает свое признание в нежных чувствах к мужу, свидетельствуют лишь о нерушимом господстве нормы: «Для меня краса Отелло — в

подвигах Отелло»[6].

В «Венецианском купце» и «Отелло» «инаковость» гораздо больше отталкивает, чем привлекает; более того, она возбуждает ненависть, которая не только обращена на Шейлока, но на которую и он отвечает с не меньшей силой, а если говорить о злодее Яго — тот буквально одержим ею. Умение держать ее в узде или превратить в нечто социально приемлемое — трудная задача, лежащая на плечах правителей. По крайней мере, именно такая задача стоит перед герцогом в «Венецианском купце» и перед сенатом — в «Отелло». Прослеживая сложности ее решения (будь то трагедия или комедия) — глумление, насилие, несовпадение интересов, бездарность правителей, — Шекспир показывает их как проблему власти и ее границ.

Единственная власть, у которой, пожалуй, нет пределов в драмах Шекспира, — это власть самого художника. Там, где царит его суверенный гений, могущество абсолютно и ничем не стеснено. Тем не менее в своих сочинениях Шекспир постоянно задавался вопросом о том, обладает ли он или кто-либо иной тем, что можно было бы назвать эстетической автономией. И самый убедительный ответ на этот вопрос, как мне представляется, дает Просперо в «Буре», когда ломает свой волшебный жезл и просит прощенья:

> Все грешны, все прощенья ждут,
> Да будет милостив ваш суд[7].

Слова Просперо звучат в самом конце пьесы и к тому же незадолго до конца долгого, сложного творческого пути самого Шекспира, создавшего великое множество пьес. На разных этапах этого жизненного странствия Шекспир, движимый своим удивительным пониманием человека, обнаружил красоту в странном и единичном, разоблачил ненависть, порождаемую «инаковостью», разоблачил мораль власть имущих и постиг пределы собственной свободы…

# Грэм Грин
# Доблесть нелояльных
# Речь на вручении Шекспировской премии в Гамбургском университете, 1969 г.
# © Перевод В. Голышев

Тема, которую я предлагаю сегодня утром — доблесть нелояльных, — думаю, не привлекла бы нашего поэта. Если есть величайший поэт консерватизма, того, что мы называем теперь истеблишментом, то это, безусловно, Шекспир. Свою замечательную поэтическую историю Англии он начал с

«Генриха VI», который был почти так же близок к его времени, как война 1870 года — к нашему, и дальше двигался вспять, осторожно отступая от опасного настоящего, от Англии заговоров и преследований, в прошлое. Отец Шекспира был католиком и не признал авторитета государственной церкви, но я могу вспомнить только одну строку, где Шекспир критически отзывается о Реформации, — метафору в сонетах, истолковать которую нетрудно: «Голые разрушенные хоры, где недавно сладко пели птицы»[8].

Одно слово постоянно звучит в ранних пьесах Шекспира — слово «мир». Во время политических волнений правящим кругам симпатичен этот идеал мира.

> Божий тихо спящий мир[9].

> Тебя, что в бедном мире мир разрушил[10].

Мир как ностальгия по утраченному прошлому: у Шекспира, как у отставного губернатора колонии, мир ассоциируется с твердым управлением.

> Мир предвещает тишину, любовь,
> Почтение к законной высшей власти[11].

Когда он насмехается над беднягой Джеком Кедом и его повстанцами-крестьянами[12], мы возмущаемся этим буржуазным поэтом, сподобившимся герба и большого дома в Стратфорде, и порой устаем даже от великих трагедий, где чудесная красота стиха притупляет жало, а последние строки исцеляют все раны, и законную высшую власть восстанавливают Фортинбрас, Малькольм и Октавий Цезарь. И тогда мы склонны обратить против него упрек, брошенный в адрес Антонио в «Венецианском купце»:

> Печетесь слишком вы о благах мира.
> Кто их трудом чрезмерным покупает,
> Теряет их[13].

Конечно, он величайший из поэтов, но мы живем в такие же беспокойные времена, как он, времена, когда умирают тираны, времена покушений, заговоров и пыточных камер, и потому нам иногда ближе огненный гнев Данте, отвращение к себе Бодлера и

кощунства Вийона, поэтов, отважившихся раскрыть себя, невзирая на опасности, — а опасности были очень реальные. Первый был изгнан, второго судили за оскорбление морали, а третий, возможно, угодил на виселицу.

И сегодня мы думаем о Пастернаке, Даниэле, Синявском, Гинзбурге[14] в России, о Роа Бастосе[15], беженце из Парагвая, Йоргосе Сеферисе, мужественно протестующем в Греции. В этом списке героев Шекспир не показывается, и все же, все же… хочется верить, что, если бы он прожил чуть дольше, нашлось бы там место и ему. Мы немного устаем от искусственной проблемы принца датского (инцест матери, убийство отца — нам не так легко приложить это к своему опыту), и молодой самоубийца вряд ли будет размышлять так подробно в виттенбергском духе над дилеммой «Быть или не быть». Но в последние годы у него все же прозвучала нота возмущения, как у Данте и Вийона, — в речах двух персонажей, которых мне хочется рассматривать как одного составного — Тимона-Калибана:

> Меня вы научили говорить
> На вашем языке. Теперь я знаю,
> Как проклинать[16].

Если бы он прожил еще несколько лет, мы могли бы увидеть, как великий поэт истеблишмента перейдет на сторону нелояльных, на сторону поэта Саутвелла[17], у которого вынули внутренности за так называемую государственную измену, на сторону тех, кто по натуре своей всегда будут «разрушать мир в бедном мире», — Золя, написавшего «Я обвиняю», Достоевского перед расстрельной командой, Виктора Гюго, изгнанного, подобно Данте, русских писателей в лагерях.

Тому, что их правители считали нелояльностью, цена больше, чем мелодичным изъявлениям патриотических чувств такого неожиданного в этом смысле персонажа, как Джон Гант:

> Счастливейшего племени отчизна[18].

Мы учили эти стихи в школе.

> Благословенный край, страна родная,
> Отчизна наша Англия[19].

Эти почтительные строки были опубликованы в 1597 году. А

двумя годами раньше другой поэт, Саутвелл, был казнен после трех лет пыток. Если бы Шекспир проявил подобную нелояльность, мы, наверное, больше любили бы его как человека.

Отравлять психологические колодцы, поощрять освистывание, ограничивать человеческое сочувствие — в этом всегда было заинтересовано государство. Править легче, когда люди кричат: «Галилеянин», «Папист», «Фашист», «Коммунист». Не задача ли писателя выступать адвокатом дьявола, взывать к сочувственному пониманию тех, на кого не распространяется государственное одобрение? Призвание склоняет его быть протестантом в католическом обществе, католиком — в протестантском; в коммунистической стране видеть достоинства капиталиста, в капиталистическом государстве — коммуниста. Томас Пейн писал: «Даже врагов мы должны защищать от несправедливости».

Если бы писатели могли сохранять эту добродетель нелояльности — более важную для них, чем милосердие, — не запятнанной миром… Почет, даже премии, покровительство государства, успех, похвалы коллег — все это подтачивает нелояльность. Дом в Стратфорде нельзя подвергать опасности. Если они не преданны церкви или стране, то склонны исповедовать какую-то свою изобретенную идеологию, и их будут хвалить за постоянство, хотя писатель должен быть всегда готов перейти на другую сторону по первому же сигналу. Он на стороне жертв. А жертвы меняются. Лояльность привязывает вас к общепринятым мнениям: лояльность не позволяет сочувственно понимать инакомыслящих; а нелояльность поддерживает в странствиях по сознанию любого человека: она дает романисту другой объем понимания.

Я не защищаю никакую пропаганду. Пропаганда имеет целью добиться сочувствия к одной стороне, к той, где для пропагандиста — добро. Он тоже отравляет колодцы. Задача же романиста — найти свое подобие в любом человеческом существе, и виновном, и невинном… Вот я опять за свое, прости, Господи.

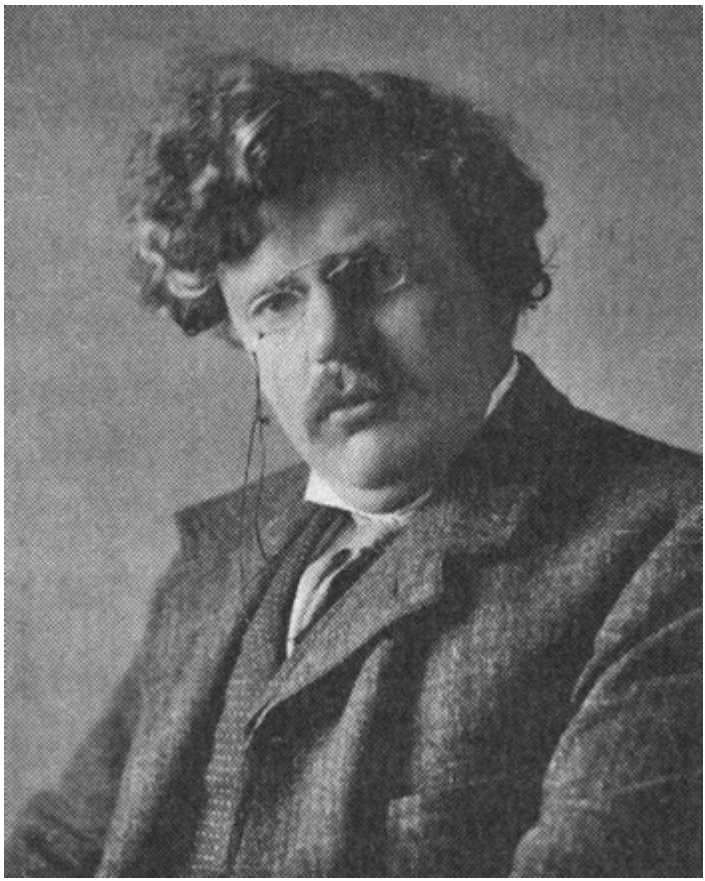
Если мы расширим границы сочувствия в наших читателях, то сможем немного затруднить работу государства. В этом наш подлинный долг перед обществом — быть крупинками песка в государственной машине. Пусть и приемлемы сегодня для советского государства великие классики — Достоевский, Толстой, Тургенев, Гоголь, Чехов, — они незаметно затруднили регламентацию русского духа, или ослабили ее. Бессмысленно обсуждать Карамазовых с классовой точки зрения. И если вы говорите о кулаке с ненавистью, не придет ли на память забавный

герой «Мертвых душ», чтобы осадить вашу ненависть? Рано или поздно затихнет в ушах требовательный призыв горна к лояльности, к социальной ответственности, к подъему материального благосостояния для большинства, и тогда, возможно, вспомнятся долгие бесцельные дискуссии при луне, стук бильярдных шаров, солнечные дни того месяца в деревне.

В худшие дни нашей жизни перед этим выбором между послушанием и неблагонадежностью встал великий немецкий теолог. «Христиане в Германии, — писал он, — встанут перед ужасным выбором: либо желать поражения своей стране, чтобы уцелела христианская цивилизация, либо желать победы своей стране и тем самым — уничтожения цивилизации. Я знаю, какую из этих альтернатив я должен выбрать».

Дитрих Бонхёффер выбрал виселицу, как наш английский поэт Саутвелл. Для писателя он больший герой, чем Шекспир. Может быть, самая глубокая трагедия в жизни Шекспира — его собственная. Закрыть глаза ради герба, придержать язык ради придворной дружбы и большого дома в Стратфорде.

# Гилберт Честертон
# Четыре эссе



# Достоинства шекспировских сюжетов
# © Перевод Т. Казавчинская

Итак, мистер Робертсон написал труд о проблеме «Гамлета», вокруг которой критики топчутся с не меньшей нерешительностью, чем та, в какой винят героя. Книгу мистера Робертсона я не читал, поэтому, вняв тоненькому голоску совести — чудно́, не правда ли? — я рецензировать ее не буду. Но от одного из самых здравомыслящих и умных наших критиков, Дж. К. Сквайра[20], я знаю, что автор объясняет все противоречия этой трагедии заимствованиями: он полагает, что в пьесе слишком много непереваренных остатков старых хроник и средневековых романов. Выходит, что герой тем человечнее, чем непоследовательнее. Возможно, так оно и есть, но главное не в этом: выводы мистера Робертсона — огромный шаг вперед в сравнении с абсурдным немецким глубокомыслием[21], тамошние психологи считают Гамлета не действующим лицом трагедии, а действующим лицом истории. Послушать их, так свои тайны он скрывал не только от читателей, но и от Шекспира. По-моему, это уже чистое безумие: все равно что вглядываться в портрет до той поры, пока он не покажется живым. С тем же успехом они могли бы нашептать мне тайны личной жизни Оберона.

Скажу больше, в случае Гамлета я почти поверил мистеру Робертсону. Почти — ибо не верю, что человек не от мира сего не может совершать внезапные поступки вроде убийства Полония. Нет, человек не от мира сего именно так и должен поступать. Согласен, иные детали давнего предания грубы и несуразны. Не спорю, того, что составляет суть версии новой, из старой легенды взято меньше, чем обычно. Подчеркиваю: «меньше, чем обычно» — ибо, как правило, все обстоит наоборот. Возможно, мистер Робертсон и прав насчет «Гамлета», но он не прав насчет Шекспира.

Конечно, нынче можно привести немало «за» и «против» нашего национального поэта. Но если отрицать его — затея безнадежная, то защищать его, пожалуй, дерзость еще бо́льшая. Однако у него есть некая особенность, которую еще никто и никогда не защищал, а между тем ее бы следовало восхвалять, а не оправдывать. Будь я ученым, специалистом по Шекспиру или кому-нибудь другому (предположение столь дикое, что я не в силах выразить его словами), я взялся бы за то, что шекспировским уж точно не является. Призна́юсь, я бы просил о чести штудировать его сюжеты — тем более что они вовсе не его.

Короче, я бы выступил в защиту его вкуса — пусть даже вкуса к краденому. Сегодня модно упрекать его в отсутствии критического чувства ради того, чтоб еще больше восхвалять как созидателя. Сегодня модно говорить, что все его шедевры зиждутся на кучах мусора, благодаря чему они еще прекраснее и шпилями уходят прямо в небеса. Не думаю, что архитектор бы обрадовался, узнав, что кровля и дымовые трубы у него получились превосходно, но цоколь и подвалы подкачали. Не сомневаюсь, что Шекспир всегда всерьез закладывал фундамент и много думал о цокольном и о подвальном этажах.

Просто он очень *любил* старые истории. Любил, как их и следует любить. Любил, как нынешний читатель, наделенный здравым смыслом и воображением, любит хорошую приключенческую книжку, а еще больше — хороший детектив. Похоже, что шекспироведам это никогда не приходило в голову. Наверное, им не хватает простодушия, а значит, и фантазии, чтобы понять, какое это наслаждение. Им не по силам одолеть историю о приключениях, да, впрочем, — ни одну сюжетную историю. Вспомните, как почти все критики Шекспира, жеманясь и сгорая от стыда, просят простить ему новеллу[22], на которой основана сцена суда в «Венецианском купце». Дескать, бедняга Шекспир не погнушался этой обветшалой варварской легендой, зато извлек из нее все лучшее. На деле же историю он выбрал превосходную — лучшую из всех, из которых можно извлечь все лучшее. Четкую, ясную и дельную притчу о ростовщичестве. И если очень многим нашим современникам она не нравится, то потому лишь, что очень многих наших современников учили уважать и даже боготворить ростовщичество. В идее, что можно заложить ту или иную часть собственного тела (к примеру, руку или ногу), скрывается глубокая философская сатира на ту бесчеловечность, с какой когда-то взыскивали неоплатные долги. Этой идеей проникнуты все истинно христианские законы, шла ли там речь о пахотной земле или о средствах к существованию; поистине то была жемчужина средневекового законодательства. Интрига пьесы изумительно проста — как анекдот, который быстро движется к развязке и разрешается нежданным поворотом. В конце мы видим правду, а не просто фокус. Чтоб опровергнуть логику педанта, ее доводят до абсурда.

Нас завалили грудами ученых книг, в которых много говорится о корнях Шекспира-человека, но очень мало — о его корнях как личности. А это значит, что мы очень мало знаем о том важнейшем достоянии, культурном и природном, которое он получил из рук христианства, где и лежат его истоки. Общеизвестно, что Шекспир был чадом Ренессанса, но ведь и

Ренессанс был детищем Средних веков и уж никак не бунтом против них. Тем самым я хочу сказать, что у Шекспира можно встретить тысячу вещей, которые гораздо больше бы сказали Данте, нежели Гёте. Я приведу один пример, тем более убедительный, что он обычно служит ровно противоположной цели.

У нынешнего мира нет лучшей, более мужественной грани, чем патриотизм британцев. Известно, что Шекспир был страстным патриотом. В известных строчках — в конец затертых, но не потерявших святости, — где автор славит Англию, он также славит, и весьма пространно, историю Средневековья, а говоря не обинуясь — заблуждения Средневековья. Речь в них не о блистательной поре Елизаветы, а о глухой поре Петра Отшельника[23]. Речь в них не о победе над Армадой, а о походах крестоносцев:

> До родины упрямого еврейства,
> До гроба Искупителя земли,
> Божественного сына чистой Девы…[24]

Никто, казалось, не расслышал этой тихой ноты, полузабытой в современном мире, где ни один из наших новых критиков не придавал ей ни малейшего значения. И лишь вчера, когда недавние невероятные события позволили нам вновь пройти дорогами отцов[25], мы с трепетом припомнили мечтанья Джона Ганта: наш доблестный солдат вошел в Иерусалим.

*«Илластрейтед Лондон ньюс», 1919 год*

# Трагедия короля Лира
# © Перевод Т. Казавчинская

«Короля Лира», быть может, величайшую трагедию Шекспира, ставят довольно редко. Поневоле закрадывается мысль, что и читали ее далеко не все. А это значит, что, к несчастью, ее все подряд цитируют. Хуже этого и быть ничего не может. Мало что заставляет столь бездумно отвергать этот шедевр или устало от него отмахиваться, как мерзкая привычка цитировать Шекспира, Шекспира не читая. Так появилась напыщенная театральщина, которая сначала привела к идолопоклонству, а вслед за тем — к иконоборчеству. Так завелась вульгарная привычка театральных завсегдатаев и отобедавших говорунов вальяжно рассуждать о Барде и Лебеде Эйвона, пока такому человеку, как Бернард Шоу, в самом конце викторианской эры не оказалось легче легкого призвать к эдвардианской[26] резне бардов, прозрачно намекнув, что Лебедь был лишь гусем.

Все зло — в так называемых цитатниках, куда не попадает ничего толкового, лишь непонятное и куцее. Возьмите любую общеизвестную цитату: там много слов и мало смысла. За примерами далеко ходить не приходится. Так, Шекспир будто бы задается вопросом, нужно ли вообще человеку имя: «Что в имени?»[27] С тем же успехом можно сказать, что он изо всех сил торопит убийцу: давай-давай, и чем скорей, тем лучше[28]. Выходит, что, по мнению Шекспира, имя не значит ничего; хотя, наверное, тот, кто воспевал мандрагору и ураганы, Гесперид и Геркулеса, последний человек на белом свете, кто был готов так думать. Слова об имени бессмысленны, разве что говорит их девушка, которой внушают ненависть к возлюбленному из-за его наследственного имени (как ей понятно, с ним не связанного).

Заявленная в названии пьеса — отнюдь не исключение из этого чудовищного правила. Старуха, намекавшая на то, что «Гамлет» просто набит цитатами, может удостовериться, что и «Король Лир» ничем не лучше. Цитаты эти так же непонятны, как те, что на слуху из «Гамлета» или «Ромео и Джульетты», — где нет контекста, нет и смысла. Бессвязные, навязшие в зубах, они наделены необъяснимой силой: держат весь мир в неведении относительно их истинного значения.

Так, в «Короле Лире» есть слова, которые люди вспоминают сотни раз, и неизвестно почему, нечаянно или намеренно, всегда не к месту. Если вы не прочтете, то услышите: «…больней, чем быть укушенным змеей, иметь неблагодарного ребенка!»[29] Не

думайте, что это говорит сенильный старикашка или подвыпивший актер в юмористическом романе. В толк не возьму, как эти слова стали цитатой, и почему — они, а не другие? Шекспир нередко сочинял наскоро, и чаще всего — метафоры: молниеносно их придумывал и молниеносно их соединял. В данной, конкретной, метафоре нет ничего особенного: укус мог бы быть волчий или тигриный, и, чтобы превратиться в афоризм, этим словам нужна вся остальная сцена, где есть другие строки, куда более сильные, которые никто не вспоминает. Смысл их таков. Сраженный первым оскорблением, которое ему наносит Гонерилья, Лир проклинает ее женскую природу: сначала ей желает не иметь детей, потом — рожать лишь извергов или уродов и, наконец, произвести на свет само исчадье ада, чтобы *она могла понять, насколько*… и так далее. Если не знать этих зловещих пожеланий, змея становится беззубой — не кусает. Не могу понять, почему люди так часто повторяют самые слабые стихи монолога и никогда не повторяют те, что бьют наотмашь.

Невольно проникаешься ужасным подозрением, что мало кто читал Шекспира: в трагедии о Лире слишком много мест, которые никто не вспоминает, хоть вспомнить очень даже стоило бы. Тому, кто их хоть раз прочел, они бы наверняка запомнились. Под завыванья ветра и раскаты грома померкнувший рассудок Лира, подобно новому удару грома, пронзает мысль о том, что он напрасно сетует на бурю, вихрь и ливень — они ему не дочери: «Я царств вам не дарил, не звал детьми»[30]. На мой взгляд, лучший английский вымысел, имя которому нонсенс, нигде не поднимался до таких высот ужасного и алогичного, как в тираде Шута, когда, вволю поиграв понятиями: «время и пространство», «завтра и вчера», он наконец вполне серьезно заключает: «Это пророчество сделает Мерлин, который будет жить после меня»[31]. Поистине удар в поддых — от неожиданности замирает сердце.

В той же сцене бури и бесприютных степных скитаний есть и другой пример расхожего цитирования. Он, правда, не сражает наповал: уж очень хороши слова и сами по себе, и слишком часто говорятся по поводу поистине печальной человеческой юдоли. Однако они не просто более возвышенны, они и значат несравненно больше в устах Лира. Всем нам не раз случалось слышать, как в знак сочувствия к какому-нибудь злополучному воришке или транжире, чьи прегрешения не так уж велики, цитируют Шекспира: «…Я не так перед другими грешен, как другие — передо мной»[32]. Но здесь нет даже сотой доли силы или смысла, которые подразумевает Лир! Вся суть тут в вызове, который он бросает небесам, чью справедливость подвергает

окончательному пересмотру; все дело в том ошеломляющем бесстрастии — дарованном ему отчаянием и помутнением рассудка, — с которым он глядит на самого себя. Разбушевавшуюся бурю он понимает как конец времен: подрыв основ миропорядка; опустошая, вырывая с корнем все сущее, она выпалывает из души лжеца и негодяя все самые злостные и отвратительные сорняки, какие тот взрастил в себе. В мгновение ошеломляющего самопознания, пронзительного и ясного, как вспышка молнии, Лир объявляет нам: его страдания больше, чем грехи. На мой взгляд, это самое душераздирающее признание, какое может сделать человек, — неважно, вправе ли он сам судить себя. Подобного не встретишь даже в Книге Иова. Однако редкостную дерзость этих слов сводят на нет, используя, пусть даже из лучших побуждений, чтобы утешить и поддержать людей в их слабости.

Сознанию Шекспира были присущи некие общие идеи, без знания которых нельзя по-настоящему понять его трагедии, где нынешние зрители выискивают одни лишь достоверные подробности о нашем брате человеке. Так, через всю трагедию о Лире, как и через всю пьесу о Ричарде II, проходит мысль, исполненная невероятной жизненности для современников Шекспира — мысль о природе королевской власти. Ей дали очень неудачное название: божественное право королей; попав в один котел с религиозными и парламентскими дрязгами, оно варилось там, пока, в конце концов расшатанное и подорванное, почти лишилось своего величия. Но поначалу суть его была гуманнее названия. Сводилось это примерно вот к чему. Идею государственного управления, точнее, идею справедливого правления человек может принять в одном из трех видов: народного совета, свитка законов или человека. Король Лир и есть подобный человек, он есть, вернее, был помазанником Божьим, и, значит, он священен, вот почему его и можно осквернить. Однако даже тот, кто хочет, чтобы его жизнь была подчинена своду законов или совету племени, должен понять, что люди желали и могут снова пожелать, чтобы ими правил человек. И там, где появляется желание такого рода, подобный человек становится… не богоравным, разумеется, но все же существом иной природы. И это вовсе не случайность, что Лир в пьесе не только король, но и отец, и что Регана с Гонерильей — не только его дочери, но и изменницы. Измена или же то, что Лир считает таковой, и разбивает сердце мира — он мало когда был так близок к своему концу, как в этой трагедии.

*Предисловие к сборнику «Вкус к жизни», 1950 г. «Илластрейтед*

*Лондон ньюс», 18 октября 1919 года*

# Убийца в роли маньяка
# © Перевод А. Ливергант

Не могу взять в толк, отчего в наше время люди любят, когда их называют рабами. И не просто рабами, а рабами самыми жалкими и ничтожными. Рабами нравственными и духовными. Популярные проповедники и модные романисты утверждают, что люди целиком зависят от того, что им предначертано судьбой.

Настоятель Индж с приводящим в уныние ликованием заявляет, что, согласно каким-то абсурдным американским статистическим данным или экспериментам, наследственность — болезнь неизлечимая и образованием делу не поможешь. По словам мистера Арнолда Беннета, многие его друзья крепко пьют, и тут уж, дескать, ничего не поделаешь — не пить они не могут. Против алкоголя я ничего против не имею; чего я только не пил, и в молодости не раз выпивал лишнего. Но в любом состоянии, пьяном или трезвом, я пришел бы в ярость, если б мне сказали, что не пить я не могу. С каким удовольствием я проломил бы череп этому взявшемуся меня утешать фаталисту. Тем не менее никто вроде бы не собирается проломить череп взявшимся нас утешать фаталистам. Этого, казалось бы, требует элементарное чувство собственного достоинства, а между тем даже самые из нас обидчивые относятся к подобным суждениям совершенно спокойно. И это притом, что в наше время обидчивых людей хватает, они рассвирепеют, если им сказать, что они не джентльмены, хотя, с исторической точки зрения, они с тем же успехом могли бы претендовать на то, чтобы именоваться маркизами или рыцарями. Они до глубины души возмутятся, если им сказать, что они — не христиане, хотя считают себя в полном праве отрицать или подвергать сомнению саму идею христианства и даже историческое существование Христа. С них станется обвинить нас в том, что на их журналистском жаргоне принято называть «клеветническими измышлениями», скажи мы им, что они не демократы, хотя многие из них предпочитают аристократию или автократию, да и истинных демократов в английском обществе можно пересчитать по пальцам. Не будет даже преувеличением сказать, что истинные приверженцы демократии сами принадлежат к аристократии. Скажите им, что они язычники, или плебеи, или простаки, или реакционеры, или олигархи, — и они обидятся на вас на всю оставшуюся жизнь. А рабами их можно называть сколько угодно. И рабами, и обезьянами, и, уж само собой, машинами. Казалось бы, что может

быть оскорбительнее, чем заявить, что человеческая жизнь не подвластна человеческой воле. Можете сколько угодно называть их недочеловеками — лишь бы не язычниками. Можете говорить, что они растут, как трава под забором, или поворачиваются с автоматизмом колеса — вам все сойдет с рук.

Подобная унизительная ересь может выражаться по-разному. Например, всякое преступление можно считать умопомешательством. Что до меня, то я, если уж согрешил, предпочел бы считаться преступником, а не совершившим преступление безумцем. Из тщеславия, не из добродетели, скажу: пусть уж лучше меня называют убийцей, чем маньяком, — это менее оскорбительно. Про убийцу, и не без оснований, можно сказать, что он утратил благоухание невинности, все, что роднит младенца с херувимом. Маньяк же утратил нечто большее, чем невинность: он лишился своей сути, того, что делает человека человеком. Вместе с тем все рассуждают так, будто вполне естественно и даже прилично оправдывать безнравственный поступок идиотизмом. Этот принцип при всем прекраснодушии, на какое только способны широта взглядов и милосердие, применим к оригиналам, которые больше всего на свете гордятся своей оригинальностью. И применим этот принцип не только к мелким и ничтожным негодяям из жизни, но и к не в пример более солидным и убедительным негодяям из мира изящной словесности.

На днях я обнаружил, что некий выдающийся медик написал книгу о безумцах у Шекспира. Под безумцами он разумеет не тех диковинных и очевидных безумцев, которых можно было бы назвать «профессиональными безумцами» и которые, по существу, являются свидетельством той тяги к зловещему гротеску, которая свойственна поздним елизаветинцам. Форд, или Уэбстер[33], или кто-нибудь еще из их компании без малейших колебаний выпустил бы на сцену целый выводок маньяков, как выпускают на сцену выводок фей или соблазнительных красоток. Однако почтенный эскулап имел в виду нечто совсем другое. В пьесах Шекспира, по его мнению, безумны многие главные действующие лица. Безумен Макбет; безумен Гамлет; безумна, причем от природы, Офелия, и так дальше. Но ведь если Гамлет и в самом деле безумен, какой ему смысл притворяться, что он безумен? Если Офелия безумна от природы, не вполне понятно, с какой стати она сходит с ума в пьесе? По-моему, куда разумнее предположить, что Гамлет разумен. Он должен быть душевно здоров хотя бы для того, чтобы впасть в меланхолию, ибо, когда мы оказываемся в нереальном мире, нереальной становится даже трагедия. На свет еще не родился безумец с таким отменным

чувством юмора, как у Гамлета. Маньяк не скажет: «Ваша мудрость выказала бы себя более богатой, если бы вы сообщили об этом его врачу»[34], ведь медицина для него тема деликатная. Гамлет не только не безумен, но отличается более крепким душевным здоровьем, чем все остальные действующие лица, хотя должен признать: душевное здоровье и то, что принято называть здравым смыслом, — не совсем одно и то же. Находясь за пределами этого мира, он видит его целиком, тогда как все остальные видят лишь то, что касается только их, является предметом их амбиций, или ненависти, или любви. В конечном счете, Гамлет для того и притворился безумцем, чтобы обманывать дураков. И сетовать, если он добился успеха, мы не вправе.

Другое дело — Макбет. Гамлет был убийцей лишь по недоразумению, по случайности; он был убийцей-любителем, а не профессионалом. Макбет же был настоящим, серьезным, уважающим себя убийцей — и двух мнений на сей счет быть не может. В отличие от языческой трагедии Эдипа, пьеса «Макбет» — истинно и в высшем смысле трагедия христианская. Эдип — и в этом его суть — не ведает, что творит. Макбет же, в отличие от него, знает, что делает, и знает отлично. «Макбет» — не трагедия Рока, а трагедия Своеволия. Макбет искушаем дьяволом, но не влеком Судьбой. Если актер хорошо исполняет свою роль, зрительный зал должен почувствовать, что, когда Макбет неожиданно говорит: «Откажемся от замысла»[35], вся история может получить совершенно новое, неожиданное завершение. Современные мыслители, окончательно запутавшись, не устают твердить, что всякое влияние означает принуждение. Мы все и всегда находимся под влиянием — всякое событие оказывает на нас влияние. Весь вопрос в том, какое событие окажет на нас влияние самое большее. На Макбета было оказано влияние — но не без его согласия. В отличие от трагического язычника, он подчинился влиянию не слепо; он сознавал, что должен подчиниться. Он поклонялся не Трем судьбам, а Трем ведьмам. Он — добропорядочный, просвещенный христианин, и грешит он против Истины. Превратное желание усмотреть в этой пьесе фатализм, который там напрочь отсутствует, вызван заблуждением, нет, целой цепочкой заблуждений, состоящей из трех звеньев. Подобного рода желание сбило с пути критиков «Макбета» — равно как и самого Макбета. Вся наша псевдонаука исходит из того, что второе звено следует из первого, третье же — безапелляционно утверждает она — является следствием первых двух. К примеру, все рассуждения о сверхчеловеке, согласно теориям Ницше и других софистов, всецело основываются на

подобном трюке незавершенной триады. Сначала сей псевдоученый муж, он же софист, утверждает, что, раз была обезьяна, значит, обязательно будет и человек. А потом предсказывает, что, коль скоро человек вышел из обезьяны, кто-то непременно выйдет и из человека. Точно таким же трюком пользуются и ведьмы в «Макбете». Сначала они сообщают Макбету то, что ему известно и без них, — что он Гламисский тан. Затем — то, что найдет подтверждение в будущем: что он тан Кавдорский. А затем — то, что фактом вовсе не является и никогда им не станет, если только этот факт не возникнет в его кровожадном воображении. Эта логическая цепочка, в которой, как кажется, заложен некий смысл, — хотя первое ее звено очевидно, а последнее ошибочно, — наводит многих на вздорные мысли о роли Рока. Материалистами эта логика используется для уничтожения чувства нравственной свободы — и погубила она отнюдь не только Дункана.

*Из сборника «Об унизительной ереси».*
*«Илластрейтед Лондон Ньюс», 21 сентября 1929 года*

# Бедный старый Шекспир
# © Перевод А. Ливергант

Шекспир, как нам не устают повторять, сказал, что роза «и под другим названьем сохраняла б свой сладкий запах»[36]. Было бы, однако, правильнее сказать, что сказал это не Шекспир, а мисс Джульетта Капулетти, пребывая в расстроенных чувствах в романтической пьесе.

Было бы еще более странно, если б мы объявили, что Шекспиру принадлежат слова: «Решился стать я подлецом»[37], ибо сказал это не он, а Ричард III в пьесе, смахивающей на мелодраму.

Как бы то ни было, афоризм этот прижился в людской памяти, что привело к любопытным результатам. Поскольку роза, как ее ни называй, будет столь же благоуханной, почему бы — сделали вывод некоторые садовники — не называть ее на греческий манер рододендроном.

То, что по-английски более чем очевидно, по-гречески нередко оказывается ложью, и наука имеет обыкновение к подобной лжи прибегать. Другие философы, принадлежащие к реалистической или цинической школе, интерпретируют афоризм Джульетты еще более любопытным образом. Коль скоро, заявляют они, у центифолии есть и другое название — махровая роза, значит, центифолия — это та же роза.

По-настоящему разумные люди, однако, понимают истинный смысл сказанного Джульеттой. Миру, хотел сказать Шекспир, свойственно смотреть на название вещи, а не на саму вещь: на этикетку — а не на бутылку, на бутылку — а не на вино. И в этом смысле мы можем целиком согласиться с мисс Капулетти, в каких бы расстроенных чувствах она ни пребывала. Если человек не знает, что предпочесть — бутылку или вино, он откажет себе в хорошем вине; в этом случае ему останется лишь слизывать клей с этикетки.

Так, вне всяких сомнений, обстоит дело с розами в реальной жизни; в литературе же — несколько иначе. Предположим, у любительницы роз завелся эксцентричный благожелатель, который предупредил, что готов дарить ей розы лишь при условии, что она ни разу не произнесет слова «роза» и что розовый куст должен впредь именоваться не иначе как «свиное пойло». И если этот благожелатель пообещал, что в таком случае сия любительница роз задохнется от пьянящего аромата всех розовых садов на свете, — она, безусловно, отдаст предпочтение

вещи над словом.

Однако из этого вовсе не следует, что не имеет значения, как мы поступим со словом. В поэзии, играющей в нашей цивилизации роль весьма немаловажную, слово почти так же ценно, как и вещь; слово, в сущности, — отчасти уже вещь. Даже Джульетта не сочла возможным давать розе другое имя; словосочетание «свиное пойло» выбило бы ее, надо полагать, из колеи.

Маловероятно, чтобы любовная песенка вроде «Моя любовь подобна алому, алому свиному пойлу» сорвалась с губ возлюбленного, даже если бы в сноске объяснялось, что это словосочетание идентично латинскому ботаническому термину, обозначающему розу.

Даже тем, кому вещь представляется важнее слова, первые строки стихотворения Браунинга, если розу переиначить в пойло, едва ли доставят прежнее удовольствие. Иными словами, имя — это не вещь; но имя в то же время — это отнюдь не только обозначение вещи.

С другой стороны, Человек и Природа сосуществуют так давно, что рододендроны или гиацинты вряд ли покажутся нам благороднее ввиду своих древних и благородных имен.

Забыть об этом — значит забыть об истинном значении культуры, которая не совсем то же самое, что садовая культура. А некоторые современные деятели школы свиного пойла, судя по всему, об этом забывают.

Бунт против культуры становится последнее время модным у деятелей культуры, и бунт этот в высшей степени несправедлив к бедному, старому Шекспиру. Если когда-нибудь и жил на свете человек, который был не согласен с афоризмом находившейся в расстроенных чувствах Джульетты, с афоризмом в его самом что ни на есть практическом смысле, — так это он.

Если когда-нибудь и жил на свете человек, который умел вдыхать слова, как если бы это были цветы, и при этом обходиться без цветов, — так это он. Одному Богу ведомо, почему мир запомнил только эту случайную метафору Джульетты и забыл тысячи великолепных, благоухающих метафор, что распространяют дивный аромат. «Не опийный мак и не мандрагора…» Кто не знает этих пьянящих ингредиентов?

Но я сильно сомневаюсь, что Шекспир знал, как выглядит мандрагора.

*Из журнала «Нью-Йорк американ», 11 июня 1932 года*

# Дмитрий Иванов
# Из истории английского театра

# 1. Театр и «Театр»

В 1576 году в Шордиче, на северной окраине Лондона, возник первый в истории современной Европы стационарный театр для публичных представлений. Его основатели: актер Джеймс Бербедж и его зять, зеленщик Джон Брейн, дали своему детищу название «Театр» («Theatre») в надежде, что это слово, созвучное с латинским «theatrum» (одновременно «театр», «публика», «поприще», «сцена» и «представление»), украсит их начинание античными ассоциациями. Что название станет родовым для целого вида искусства, им и в голову не приходило; их отсылка к древности была данью моде эпохи Ренессанса, в согласии с которой фасад «Театра» был отделан под мрамор.

На родине Ренессанса, в Италии, как раз в то время профессиональные архитекторы и знатоки античности тоже трудились над возведением зданий для драматических постановок; в 1545 году Себастиан Серлио первым спроектировал такое сооружение, а в 1580-м Андреа Палладио приступил к строительству «Олимпийского театра» в Виченце (после смерти архитектора начатое в 1584-м закончил его сын). Но итальянцы создавали театр, основанный на принципах перспективы в живописи: сцена должна была походить на картину с поражающим воображение рисованным задником, который до начала представления был скрыт занавесом от взоров публики; именно такой тип театра, через посредство итальянской оперы, со временем распространился по всей Европе.

Англичане же ориентировались на иной способ организации сценического пространства, унаследованный от средневекового театра. Они не были знатоками античности, но зато прекрасно знали, как подготовить зрелище для большого числа зрителей. Если Серлио и Палладио питали интерес к реконструкции и желали помериться силами с древними зодчими, то Бербедж и Брейн думали о прибыли: они строили не памятник архитектуры, а сооружение, способное приносить доход. Их эксперимент оказался настолько удачным, что на протяжении следующих сорока лет в Лондоне было построено больше десятка общественных зданий, подобных «Театру», в том числе и его прямой наследник — шекспировский «Глобус».

Появление в Лондоне первого помещения, предназначенного для игры актеров, подвело своеобразную черту под теми переменами, которые шли на английской сцене со времен царствования Генриха VIII (1509–1547) — второго монарха из династии Тюдоров. В начале его правления английское общество

переживало подъем, и все виды драматических постановок, сложившиеся в предыдущем столетии и даже ранее того, достигли своего расцвета.

# 2. Мистерии в средневековой Англии

Средневековый английский театр был разнообразен и доступен буквально каждому жителю острова. Спектакли были естественной частью общенародных увеселений, приуроченных к празднествам — Рождеству и связанному с ним святочному циклу, Сретению, Пасхе, Пятидесятнице, Иванову дню, Дню Всех Святых и другим. Особое место среди них занимал праздник Тела Господня, учрежденный в начале XIV века папой Климентом V и отмечавший чудо евхаристии (и приходившийся на 60-й день после Пасхи, то есть по календарю того времени — на период с 4 июня по 6 июля). По причинам, не вполне понятным современным ученым, этот праздник стал в Англии — особенно в северных графствах — средоточием драматической активности, временем повсеместных постановок грандиозных циклов «Пьес Тела Господня», где разыгрывались в лицах основные эпизоды Священной истории: от падения Люцифера до Страшного суда. В наше время эти пьесы принято называть мистериями, но само это слово, происходившее от латинского «ministerium» («служба», «занятие») или даже «ministerium sacrum» («священное действие»), широко употреблялось во Франции («métier» или «mystère»), а в средневековой Англии было не в ходу. Первый английский мистериальный цикл, сведения о котором сохранились, был сыгран около 1378 года, а последние циклы шли на севере страны до первых десятилетий XVII века.

Типичный цикл состоял из отдельных эпизодов, или, как их называли, «пэджентов». Английское «pageant» происходило от латинского «pagina» («страница») и обозначало также специальную двухэтажную повозку, на которой происходило театральное действо (верхняя площадка служила сценой, а нижняя, загороженная занавесями, — помещением для труппы). В этих повозках, следовавших одна за другой по определенному маршруту, актеры в праздничный день объезжали город или округу, по нескольку раз исполняя свои эпизоды перед зрителями. Соответственно зрители, стоявшие группами в условленных местах, смотрели эпизод за эпизодом, пока все они, словно страницы книги, не проходили перед глазами собравшихся. Зрелище было грандиозным, так как число пэджентов в праздничной процессии бывало весьма велико. До нашего времени сохранились четыре группы текстов: Йоркский цикл, который состоит из 48 пэджентов; цикл Таунли, названный по имени владельца рукописи в XVIII веке и почти наверняка шедший в Уэйкфилде, — он включает 32 пэджента; так

называемый цикл города N, на рукописи которого значится, что его исполняли в Ковентри (хотя это, скорее всего, ошибка средневекового переписчика: ученые связывают его с Восточной Англией), — в нем 43 пэджента и, наконец, Честерский цикл, в котором насчитывается 24 пэджента.

Каждый пэджент по традиции готовила определенная профессиональная корпорация — ремесленный цех или гильдия. Например, эпизод построения Ноева ковчега числился за корабельными плотниками, «Ной и потоп» играли моряки и рыбаки, «Поклонение волхвов» отдавали золотых дел мастерам, «Тайную вечерю» — пекарям и так далее. Поэтому ежегодное представление было еще и своеобразным состязанием цехов, которые не жалели сил, чтобы не ударить в грязь лицом. Учитывая, что «Пьесы Тела Господня» ставили раз в году, на подготовку уходило немало времени; в изготовлении реквизита и в репетициях участвовало множество людей (среди них были и образованные клирики, руководившие работами), одно лишь число актеров достигало порой нескольких сотен человек. Среди них встречались и профессионалы, но все же основную массу исполнителей составляли любители. Представления, само собой, были бесплатными — все расходы брали на себя городские корпорации. «Пьесы Тела Господня» быстро стали своеобразным ритуалом, объединявшим всех местных жителей; в целом же они были частью того массового движения народного благочестия, которое охватило мирян многих стран Европы в XIV–XV веках и подчас соперничало с влиянием церкви.

Наряду с мистериями в средневековой Англии большой популярностью пользовались «пьесы о святых», или «пьесы о внезапном обращении», — в современной терминологии миракли. В отличие от мистерий они не складывались в циклы — как правило, в центре каждой стояли или легендарный святой, или популярный библейский персонаж, или даже историческое лицо, прославившееся набожностью: святой Николай, Иоанн Креститель, Богородица, апостол Павел, Мария Магдалина, святая Екатерина, Томас Беккет и т. п. Соответственно, каждая пьеса была приурочена ко дню поминовения «своего» святого, включая местных, почитавшихся в том или ином соборе или аббатстве. К концу XV века в ходу было множество пьес этого жанра как на латыни, так и на английском языке.

Именно эти традиционные для Англии формы средневековой драмы пришли в упадок в XVI веке. Хотя в начале царствования Генриха VIII об этом еще никто не догадывался, старый театр — любительский по своему характеру, повсеместно распространенный, религиозный по тематике, привязанный к

определенным датам церковного календаря, опиравшийся на поддержку всех слоев общества — был обречен. На смену ему пришел театр совсем другого типа: обретавшийся в столице, профессиональный, коммерчески успешный, не связанный с религиозными праздниками — светский по характеру и содержанию, пользовавшийся покровительством двора и столкнувшийся с серьезной оппозицией в лице могущественных слоев городской буржуазии.

# 3. Тюдоры против мистерий

Этот переворот в театральном деле был неизбежным следствием грандиозных исторических перемен, которые пережила Англия в XVI веке. Реформация и ее социально-экономические последствия (такие как роспуск монастырей Генрихом VIII и перераспределение богатейших монастырских земельных угодий, смена традиционных моделей хозяйствования, расширение заморской торговли, массовое переселение сельских жителей в города, появление «нового дворянства» и т. п.) уничтожили старый театр. В то же время стремление Генриха и его наследников сравниться в блеске с лучшими европейскими дворами, а также восприимчивость гуманистически образованной части англичан к новым литературным веяниям, шедшим из Италии и других стран, придали импульс новому театру и способствовали его невиданному подъему.

После того как в начале 1530-х годов Генрих VIII отложился от Рима и стал главой англиканской церкви, религиозная, пронизанная католическими образами и идеями средневековая драма оказалась в центре политических споров того времени. Из Лондона в провинцию посыпались письма с требованиями ограничить, а лучше и вовсе запретить постановки циклов «Пьес Тела Господня» и другие представления, связанные с прежней конфессией. Это давление усилилось при сыне Генриха Эдуарде VI (правившем в 1547–1553-м) — он даже исключил праздник Тела Господня из церковного календаря, так как был куда более горячим протестантом, чем его отец. В свою очередь, старшая сестра Эдуарда, ревностная католичка Мария I (1553–1558), предпринявшая отчаянную и безнадежную попытку вернуть страну в лоно римской церкви, вновь разрешила постановку мистерий — к радости жителей ряда английских городов, в частности Йорка. Но вслед за тем их средняя сестра Елизавета I (1558–1603), взойдя на трон, с успехом продолжала дело отца и брата, и к концу 1570-х годов традиция постановок мистериальных циклов в Англии практически умерла. Любопытно, что никто из Тюдоров, боровшихся с мистериями, так и не решился запретить «Пьесы Тела Господня»: видимо, опасаясь немедленной вспышки народного гнева, двор предпочитал рассылать тайные распоряжения местным властям, с которых и спрашивал по всей строгости. Известно, например, что в 1575 году мэра Честера, сэра Джона Сэвиджа, вызвали в Лондон и бросили в Тауэр за то, что он разрешил традиционную религиозную постановку у себя в городе.

Столь пристальное внимание двора к популярной драме совершенно понятно. Средневековая культура носила преимущественно устный характер, и театр как массовое искусство устного слова имел широчайшее влияние на умы. Зрители того времени привыкли к тому, что мистерии и миракли обыгрывают религиозные сюжеты и высшие истины провозглашаются под видом бытовых ситуаций; средневековые актеры запросто обращались к публике, окружавшей их со всех сторон, а та была приучена угадывать скрытый, символический, смысл игры. Целям католической пропаганды старая драма служила ничуть не хуже, чем иезуитские миссионеры, которых орден святого Игнатия Лойолы стал тайно засылать в Англию. Кроме того, драма, как и всякое искусство, возбуждала сильные зрительские эмоции, которыми легко было манипулировать. Это доказало восстание 1549 года: шестнадцать тысяч человек во главе с Робертом Кеттом осадили Норидж, и в ряды мятежников вливались зрители театральных представлений, шедших в округе. После чего Эдуард VI на два года запретил всякие театральные представления и впервые ввел цензуру: отныне все пьесы подвергались цензуре. Иными словами, каждый, кто пожелал бы в Англии XVI века навязать широким слоям населения новую идеологию и религию (а именно такова была цель английских реформаторов во главе с королем), должен был бросить вызов популярной драме и либо уничтожить ее, либо поставить себе на службу.

# 4. Появление профессионального театра

Исчезновение мистерий и мираклей не означало, что англичане утратили всякий интерес к театру — нет, драма по-прежнему была неотъемлемой частью развлечений королевского двора, знати и обычных людей. Большим успехом пользовались хоровое пение и постановки мальчиков — учеников певческих школ, которых часто приглашали ко двору. С мальчиками в искусстве пения состязались профессиональные певцы, выступавшие при дворе, а также бродившие по провинции менестрели. При самом королевском дворе весьма популярны были жанр маски и другие маскарады, проходившие с большой пышностью. Латинская и английская драма в качестве упражнения в красноречии процветала в университетах и юридических корпорациях. Но особое место среди всех видов сценического искусства отводилось профессиональным актерам.

Английские драматические актеры исторически «моложе» менестрелей, из среды которых они, судя по всему, вышли в начале XV века. При этом сами менестрели — существовавшие как минимум с XIII века профессиональные певцы, музыканты и артисты универсального жанра: акробаты, жонглеры, фокусники, дрессировщики, фехтовальщики, декламаторы и т. п. — отнюдь не были рады появлению конкурентов. К 1500 году корпорации обособились и закрыли доступ для конкурентов, что отразилось и в языке: слово «менестрели» («minstrels») прилагалось исключительно к музыкантам, тогда как актеров называли либо сохранившимся латинским словом «гистрионы» («histriones»), либо — по латинскому же названию их произведений — «исполнителями интерлюдий» («interludentes», «interluders»). К этому времени уже сложилась традиция, дань которой впоследствии отдали Джеймс Бербедж, Кристофер Марло, Шекспир, Бен Джонсон и другие: ряды актеров главным образом пополнялись выходцами из среды ремесленников и мастеровых, многие из которых, особенно во второй половине XV века, во время войны Алой и Белой роз, остались без работы.

Интерлюдии — не жанровое, а скорее родовое обозначение произведений драматического искусства второй половины XV — первой половины XVI века. По одной версии, это короткие сценки, «игры» («ludi»), заполнявшие интервалы «между» («inter»-) переменами блюд на пиру; по другой — «игра», происходившая «между» двумя и более лицами, то есть собственно драматические диалоги. Как бы то ни было, интерлюдиями могут считаться пьесы почти всех жанров английской драмы того времени (за

исключением мистерий), но если говорить о профессиональных актерах, то, сколько можно судить по сохранившимся текстам, они подвизались в жанре «моралите» (который, впрочем, тоже «принадлежал» не одним лишь профессионалам).

Традиционные моралите (в английских текстах XV–XVI веков они упоминаются как moral interludes, moral plays) сохраняли связь со средневековым религиозным театром, но в то же время были открыты для изменений, поскольку, в отличие от мистерий и мираклей, не были привязаны к определенным событиям Священной истории и датам церковного календаря. Эти аллегорические представления, выводившие на сцену персонифицированные образы — абстрактные понятия (свойства человеческого тела и души, состояния и возрасты жизни, нравственные категории, социальные типы и т. п.), наставляли зрителей в духе христианской этики, призывали к умеренности и покаянию. Высокоморальные по содержанию, они в то же время сохраняли тесную связь с фольклором и карнавальной стихией, включали песни, танцы, фарсовые сцены, бурлеск, непристойное шутовство и прочее. Изначально сюжет моралите сводился к борьбе добрых и злых начал за отдельную человеческую душу или человечество в целом; в этой схватке, после ряда перипетий, добрые силы неизменно торжествовали над злыми. Но во второй половине XVI века моралите стали секуляризироваться, наполняться гражданским пафосом, говорили уже не столько о спасении души, сколько о необходимости поддерживать мир и порядок в государстве. Наконец, на стадии разложения жанра, в число персонажей «смешанных» моралите стали включать фигуры исторического и романтического плана — тем самым открылась дорога к английской драме эпохи Ренессанса.

Моралите или интерлюдии, входившие в репертуар профессиональных трупп тюдоровской эпохи, отличались несколькими особенностями. Прежде всего, они были крайне неприхотливы к сценическим условиям. Поскольку актеры искали покровительства аристократов и полагали за честь считаться их слугами, то интерлюдии, как правило, ориентировались на постановки в так называемых холлах: больших залах во дворцах, домах и усадьбах тюдоровской знати (однотипной постройки по всей стране). Эти залы, предназначенные для совместной трапезы домочадцев, в том числе и слуг, а также для судебных, административных и других собраний, задали ту модель сценического пространства, которая позднее была перенесена на постоялые дворы и в стационарные елизаветинские театры. Один конец прямоугольного холла перегораживали три ширмы, оставлявшие два прохода для слуг и гостей. Хозяин дома и его

близкие попадали в холл через внутренние двери, находившиеся на другом конце. Там, на помосте, вдоль дальней стены стоял хозяйский стол, а столы для гостей и слуг ставили вдоль продольных стен, оставляя середину холла пустой. Таким образом две «двери», которые вели на площадку, с трех сторон окруженную зрителями, стали непременной частью «сценографии» интерлюдий. Кроме того, именно интерлюдия приучила зрителей к отсутствию декораций — их функцию выполняли словесные указания и костюмы исполнителей.

Даже актеры, состоявшие на службе у лорда, развлекали его лишь по праздникам и бóльшую часть года были предоставлены самим себе. Поэтому им приходилось много странствовать и выступать, чтобы заработать на жизнь. Соответственно, интерлюдии были рассчитаны на ограниченное число исполнителей (если один актер мог исполнить сразу несколько ролей, это считалось достоинством пьесы) и не требовали громоздкого реквизита, так как бродячие труппы чаще всего передвигались пешком — лишь самые преуспевающие могли позволить себе роскошь разъезжать в повозке или верхом. Сценография тюдоровского холла с легкостью воспроизводилась в любом импровизированном театре: на постоялом или на церковном дворе, на городской площади или просто в чистом поле, если дело происходило за городом — достаточно было установить помост (порой это были просто доски, уложенные на козлы или бочки) и натянуть задник с двумя «дверьми». Обычное число актеров в труппе того времени — от четырех до шести человек, включая одного или двух мальчиков для исполнения женских ролей (например, постоянная труппа первого Тюдора, Генриха VII, состояла всего из четырех актеров). В таких условиях каждый из них должен был в совершенстве владеть актерским искусством.

# 5. Контроль за актерами усиливается

Общее число трупп, странствовавших по Англии, было велико. Не все могли предъявить рекомендацию своего господина, но в первые десятилетия XVI века это еще не было обязательно — достаточно было получить одобрение мэра и олдерменов, для которых по прибытии на новое место актеры непременно давали представление. Лишь с началом Реформации двор и местные власти стали пристально следить за репертуаром профессиональных трупп и поощрять пьесы протестантского содержания. Особенно острым пропагандистским оружием антикатолические интерлюдии служили при Марии, однако Елизавета сразу потребовала, чтобы театр вообще не касался религии и политики. Тяжелый удар прежней актерской вольнице нанес закон о бродяжничестве, принятый в 1572 году, — он распространялся и на актеров. Теперь, чтобы заниматься своим ремеслом, труппам приходилось искать себе знатных покровителей. Соответственно, количество трупп уменьшилось, а центром театральной жизни и самым привлекательным местом стал Лондон.

В столице организацией королевских увеселений занималась особая придворная служба, учрежденная еще Генрихом VIII. При Елизавете она, помимо прочего, еще и следила за репертуаром столичных актеров с тем, чтобы все самое лучшее отбиралось для придворных постановок. Чтобы доставить королеве удовольствие, ее приближенные обзаводились собственными труппами; они же отвечали и за содержание пьес. Актеры, которых призывали ко двору несколько раз в год (пиком театральных «сезонов» были рождественские и масленичные дни), в остальное время либо выступали в столице, либо отправлялись гастролировать — как бы то ни было, теперь они были привязаны к своим покровителям и играли лишь то, что получило официальное одобрение.

Помимо королевского двора, на актеров давили еще и местные власти, считавшие надзор за публичными сборищами на подведомственной им территории своей прерогативой. К актерам они относились по-разному, но неизменно требовали, чтобы те предъявляли свои лицензии и репертуар для проверки. В Лондоне, однако, городские власти были особенно строги — по двум совсем разным причинам. Во-первых, отцы города и двор издавна соперничали по части соблюдения своих традиционных прав. Нашествие актеров на столицу было новшеством, связанным с политикой двора, и власти Лондона стремились, в свою очередь, показать, кто в городе хозяин. Поэтому они и запрещали

актерам выступать в пределах городских стен. Чтобы сломить упрямство олдерменов, Елизавета в 1574 году собственноручно выдала патент актерам — «Слугам лорда-камергера», — своей властью даровав им право играть в Лондоне. Отцы города вынуждены были это проглотить, но, где только могли, продолжали чинить труппам препятствия. Столкновения на этой почве очень обострились в 1580–1590 годах.

Во-вторых, лондонская городская верхушка — обитатели Сити — все больше проникалась пуританскими настроениями, а пуритане — радикальные протестанты — проповедовали скромный и богобоязненный образ жизни, поэтому светские развлечения, в том числе театр, вызывали у них стойкую неприязнь. В содержание пьес они, как правило, не вникали — их возмущали сами представления, в которых им виделась бесовская забава. Пуритане считали, что театры отвлекают людей от посещения церкви и других праведных дел, насаждают пороки, приучают к безделью, развращают молодежь и в целом угрожают общественному благополучию. «Война» против театров со стороны пуританских кругов Лондона была упорной и длительной; актеры не оставались в долгу: на лондонской сцене того времени пуритане всегда фигурировали как сатирические персонажи.

# 6. Популярность театров

Однако большинство лондонцев составляли отнюдь не пуритане. Население английской столицы, в начале века насчитывавшее около 60 тысяч человек, к 1600 году превышало 200 тысяч (Фрэнк Кермоуд называет цифру вдвое большую), и вчерашние сельские жители жаждали развлечений. Простые горожане охотно посещали выступления актеров, игравших в тавернах и на постоялых дворах, где со зрителей брали входную плату. Эти импровизированные театры располагались за пределами Сити, куда не могла дотянуться рука городской администрации, и продолжали служить сценической площадкой даже после появления стационарных театров. Актеры — «Слуги лорда-камергера», — первыми задумавшиеся о постоянном месте для выступлений, тоже неслучайно выбрали Шордич, северную окраину Лондона, чтобы поставить там свой «Театр». Вскоре рядом возникло второе подобное заведение — «Куртина». А затем центром городских развлечений стал южный берег Темзы — районы Саут-Уорк и Банксайд. Они были удобны, так как располагались довольно близко к центру: чтобы попасть из Сити в Банксайд, достаточно было пересечь реку, в придачу там было много увеселительных заведений, в том числе и несколько стационарных театров, включая «Глобус». Любопытно, что внешняя форма этих «домов для представлений» («playhouses»), знаменитое «круглое О», была позаимствована, по-видимому, у загонов для травли зверей.

Можно смело утверждать, что и сам облик елизаветинского театра (сперва общедоступного, открытого, а потом частного, закрытого), и его репертуар возникли в ответ на массовый спрос, сложившийся в Лондоне в последней четверти XVI века. Уникальность ситуации заключалась в том, что «социальный заказ» формировался буквально всеми слоями английского общества: от королевы и ее двора до подмастерьев, матросов и обитателей Банксайда. Традиция играть интерлюдии в холлах в присутствии как знатного лорда, так и последнего из его слуг, лишь способствовала подобному смешению сословий (привычка получать свою долю от господских развлечений была так сильна, что челядинцы-«безбилетники» всеми возможными способами пытались проникнуть даже в королевский дворец, когда туда приглашали актеров). При этом сами актеры уже не были слугами в старом, средневековом, смысле слова — лучшие из них были материально независимы, а их ремесло, особенно в эпоху стационарных театров, стало приносить серьезный доход.

«Слуги лорда-камергера», бывшая труппа графа Лестера, членом которой Шекспир стал в 1594 году, представляла собой такое же товарищество на паях, какими в Англии были, например, Русская компания купцов, возникшая еще в 1554 году, или Ост-Индская компания (этому будущему колониальному монстру — покорителю Индии — Елизавета выдала патент в 1600 году). Шекспир, владевший десятой долей общего предприятия, начиная с середины 1590 годов зарабатывал около 200 фунтов стерлингов в год — это были большие деньги, позволившие ему, помимо прочего, приобрести дворянский герб[38] для своей семьи.

# 7. Читатели, зрители и драматурги

Профессионализация театральной деятельности, бурный рост театров и рост зрительского интереса, возросшие требования к актерам и их репертуару, острая конкуренция в их среде — все это весьма способствовало развитию драматургии, которая буквально за десятилетие, в 1580-е годы, совершила скачок от средневековых по духу моралите и интерлюдий к современным комедиям и трагедиям. Это произошло благодаря двум обстоятельствам. Во-первых, во второй половине века заметно расширился кругозор английских читателей — помимо традиционных средневековых куртуазных поэм и рыцарских романов, как английских, так и французских, а также классических авторов (которых в это время активно переводили на английский язык), в обиход вошли оригинальные и переводные итальянские новеллы и комедии, изображавшие мир современных горожан с его духом светской культуры и свободными отношениями между людьми.

Неслучайно англичан-переводчиков того времени сравнивают с испанскими конкистадорами, набросившимися на сокровища Перу. Они тоже чувствовали себя первопроходцами, попавшими в неизведанные земли, которые предстояло покорить и освоить. Как правило, переводили они очень небрежно и неточно, зачастую — отнюдь не с оригинала: тексты попадали к ним из вторых, а то и третьих рук, но главное, чего добивались переводчики, — это чтобы иноязычный автор, даже античный, выглядел, словно прирожденный англичанин. Молодая английская книжность жадно поглощала все: классические сочинения древних, латинские трактаты гуманистов, итальянские и испанские стихи и прозу, памфлеты и проповеди немецких, голландских, швейцарских, французских реформаторов и мыслителей. Хотя первый печатный пресс в Англии появился еще в конце XV века и сто лет спустя книги и брошюры имели широкий доступ в Лондоне и провинции, многие сочинения по-прежнему ходили в рукописях, в том числе и переводные.

Список иноязычных произведений, послуживших источником вдохновения и сюжетов для английских драматургов последней четверти XVI — начала XVII веков, очень велик: английская литература тогда еще была не самостоятельна и очень зависела от переводной. Перечислим несколько наиболее знаменитых примеров. «О придворном» Бальдассаре Кастильоне — одновременно и гуманистический трактат, и наставление по самовоспитанию в духе ренессансных добродетелей, и учебник

неоплатонической любви, вышедший в переводе сэра Томаса Хоби в 1561-м. Любимым автором англичан был Овидий: в 1565–1567 годах опубликованы «Метаморфозы» (переводчик — Артур Голдинг), в 1577-м — «Героиды» (Джордж Турбервиль), в 1578-м — «Скорбные элегии» (Томас Чёрчьярд), около 1597-го — «Любовные элегии» (Марло), в 1600–1610-м — «Искусство любви» (Томас Хейвуд), и примерно в то же время некто Ф. Л. опубликовал перевод «Лекарства от любви». Один за другим выходили сборники переводов латинских и итальянских историй и новелл: «Дворец удовольствия» (1567), куда вошли произведения Ливия, Геродота, Авла Геллия, Боккаччо, Банделло[39], Маргариты Наваррской и других, «Некоторые трагические рассуждения» (1567), «Небольшой дворец удовольствий Петти» (1576), «Трагические рассказы» (1587), «Прощание с воинским ремеслом» (1581) и прочее — все это было неисчерпаемой сокровищницей для елизаветинских драматургов. В 1579 году сэр Томас Норт выпустил «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, правда, в переводе не с греческого, а с французского — зато его труд переиздавался шесть раз. Хотя «Государь» Макиавелли впервые был опубликован по-английски (в переводе Эдварда Дира) лишь в 1640-м, другой анонимный перевод был выполнен еще до 1584-го и ходил в рукописи. Абрахам Флеминг в 1575-м перевел «Буколики» и «Георгики» Вергилия, а в 1583-м Томас Фаэр — «Энеиду». В 1591 году по распоряжению королевы Елизаветы сэр Джон Харрингтон перевел на английский язык «Неистового Роланда» Лудовико Ариосто, а «Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо переводили дважды — в 1594 и в 1600-м. «Опыты» Монтеня появились в 1603-м в переводе Филемона Холланда. Но, пожалуй, самым прославленным переводчиком, о чем упоминает и Кермоуд, был поэт Джордж Чепмен (в нем часто видели Поэта-соперника из «Сонетов» Шекспира) — в 1598-м он опубликовал по-английски первые семь книг «Илиады»; полностью поэма Гомера вышла в 1611 году, а в 1614-м Чепмен выпустил и «Одиссею». Сам он не раз хвалился, что переводил с греческого оригинала, но в действительности часто обращался к латинскому и французскому переводам. Наконец, первый том «Дон Кихота» Сервантеса вышел еще при жизни Шекспира в 1612-м в переводе (весьма неточном) Томаса Шелтона; он же перевел и второй том (1620).

Английские писатели и сами уже сочиняли на новый лад — огромной популярностью, например, пользовались романы Джона Лили о приключениях Эвфуэса и его друзей (1578–1580) и «Аркадия» сэра Филипа Сидни, представлявшая собой вольное сочетание прозаического повествования и стихотворных вставок

(«Старая Аркадия» — 1580, «Новая Аркадия» — 1584; опубликована в 1590-м). Появление в 1591 году цикла сонетов Сидни «Астрофил и Стелла» привело к настоящему «сонетному буму» среди англичан, культу лирики в духе Петрарки. В этих книжных источниках английские драматурги черпали вдохновение и искали образцы новых сюжетов, композиционных ходов и психологических мотивировок; те же книги воспитывали и вкус их зрителей.

К тому же в самой Англии стали заметны первые плоды системы образования, основанной на принципах ренессансного гуманизма. Благодаря появлению публичных и частных школ, большей открытости университетов, введению в программы обучения светских предметов и текстов выросло целое поколение людей, получивших хорошую мировоззренческую и риторическую подготовку, умевших остроумно рассуждать и изящно выражать свои мысли. Представители именно этого поколения, так называемые «университетские умы»: Лили, Роберт Грин, Джон Пиль, Томас Нэш, Томас Лодж, Кристофер Марло и другие — пришли в лондонские театры в 1580-е годы, чтобы приспособить старую драму к новым вкусам, утвердить новые жанры и стилистические образцы (сценография и приемы актерской игры тогда еще оставались прежними, унаследованными от интерлюдий). Эти драматурги в той же мере подстраивались под требования новой театральной аудитории, в какой и формировали ее.

Делать это было тем легче, что и среди зрителей было немало по-настоящему образованных людей — соответствующую подготовку тогда уже давали грамматические школы, где учеников обучали английскому, латыни и риторике. Доступ в школы — бесплатный и за плату — был открыт как для выходцев из столичной и провинциальной бюргерской верхушки (к ней принадлежал, например, отец Уильяма Шекспира, Джон Шекспир, одно время служивший в Стратфорде бейлифом), так и для детей простых ремесленников (отец Марло был сапожником из Кентербери, отец Бена Джонсона — лондонским каменщиком). Грамматические школы, открывшиеся при Елизавете вместо прежних католических, давали преимущественно светское образование. Учеба по-прежнему держалась на зубрежке, подкрепляемой розгами, но в ходу уже были и новые педагогические приемы, так что при известной склонности и усидчивости даже мальчик из семьи скромного достатка мог поднатореть в латинских классиках не хуже университетского выпускника. Хорошо известно, например, что Новая королевская школа в Стратфорде-на-Эйвоне, которую должен был посещать

юный Шекспир, относилась к числу лучших в своем роде — согласно дошедшим до нас документам, в ней преподавали выпускники Оксфорда, обладатели ученых степеней, получавшие весьма высокое жалованье. Неудивительно, что вчерашние школяры не только основательно знали Плавта и Теренция, но порой и сами готовы были вступить на поприще актеров и драматургов.

Когда о своих авторских амбициях заявили люди без оксфордского или кембриджского диплома — такие как Томас Кид и Шекспир, «университетские умы» оскорбились и попытались язвительной сатирой сразить «выскочек»[40], но было уже поздно: елизаветинская драма, не удержавшись в богемном кружке писателей-гуманистов, попала в руки одаренных, в достаточной мере образованных, обладавших широким кругозором и, главное, коммерчески предприимчивых людей, как правило, выходцев из низов, которые создали новую профессию, превратили ее в дело жизни и довели до совершенства.

# 8. Расцвет и закат елизаветинского театра

Конкуренция среди драматургов того времени была делом обычным. По подсчетам современных ученых, за несколько десятков лет, прошедших с 1576 года, когда был построен «Театр», до того как в 1623-м появилось Первое фолио Шекспира, для английской сцены было написано около 800 пьес, о которых до нас дошли сведения, причем у более чем половины из них сохранились не только названия, но и тексты. Лондонский и провинциальный зритель постоянно требовал новинок, и на изготовление очередной из них отводилось очень мало времени. Это означало, что драматурги, как правило, трудились в спешке, зачастую — не в одиночку, а целой «бригадой», писавшей текст к очередной премьере. Много ценных сведений на этот счет мы можем почерпнуть из сохранившегося «Дневника» театрального антрепренера Филипа Хенсло (о нем также упоминает Фрэнк Кермоуд): человек, далекий от высокого искусства, он превратил театральное дело в бизнес и, как всякий бизнесмен, вел учет своим доходам и расходам. За период с 1592 по 1609 годы Хенсло прибегал к услугам 27 драматургов и выпустил на сцену 89 пьес; из них всего 34 были написаны одним автором, а остальные — как минимум двумя. Для скорости драматурги порой работали параллельно над отдельными сценами одной и той же пьесы, причем с ними расплачивались за отдельные «листы» — не всегда такой драматург-поденщик точно представлял себе, для какого именно произведения трудится. Иногда количество «рук» было еще больше — на подготовку полноценного текста в этом случае могло уйти около недели.

Понятно, что занимательные сюжеты ценились очень высоко и драматурги старались разыскать их, где только можно, перечитывая ради этого горы литературы — старой и современной, местной и переводной. Если нового сюжета не находилось, смело брались за уже известный (современных представлений о плагиате и, соответственно, об авторском праве тогда не существовало), перелицовывая его на новый лад. Неудивительно, что самые популярные сюжеты имели хождение в нескольких вариантах — достаточно вспомнить анонимного «Гамлета», предшествовавшего шекспировскому. Сам Шекспир почти никогда не выдумывал сюжеты для пьес, обращаясь вместо этого к нескольким зарекомендовавшим себя источникам: классической комедии, «Жизнеописаниям» Плутарха, «Метаморфозам» Овидия, поэмам Чосера, сборникам итальянских новелл и комедий, современным английским и переводным

романам, английским и шотландским историческим хроникам, творчеству своих предшественников по сцене. Подсчитано, что Шекспир, написавший 36 или 37 пьес примерно за 25 лет работы в театре, в среднем каждые год-два сочинял по две пьесы. Кроме того, известно, что он не чурался и совместного творчества: так, единственный известный нам образец его почерка (за исключением собственноручных подписей) находят в рукописи пьесы под названием «Сэр Томас Мор» — записанной пятью разными почерками. В последнее время шекспироведы склонны все больше расширять «канон» великого драматурга за счет пьес, в которых он, быть может, участвовал как соавтор. К ним относятся, например, «Испанская трагедия» Томаса Кида и такие анонимные произведения, как историческая хроника «Эдуард III», трагедия «Арден из Фавершема» и комедия «Муседор».

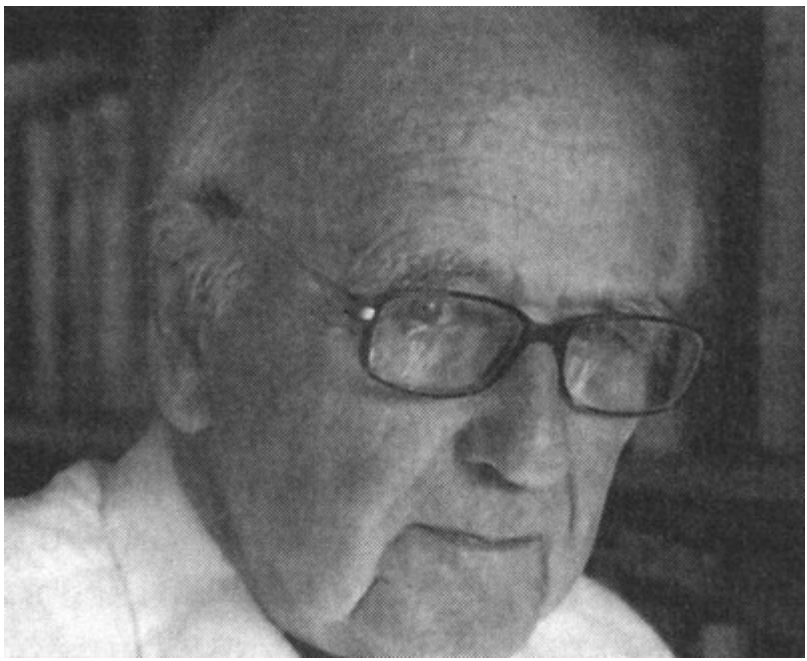
Подобные разыскания, при всей их гипотетичности, сближают Шекспира с образом типичного драматурга елизаветинской эпохи. Такой драматург пишет много и быстро, подчас в одиночку, подчас в соавторстве, иногда — по одной-две пьесы в год, а иногда — по пять и больше (Фрэнк Кермоуд приводит в пример Томаса Хейвуда, автора и соавтора более двухсот пьес, часть которых остались незаконченными). При этом он заимствует целые сюжеты и отдельные сюжетные линии из любых источников[41], до которых может дотянуться, не пренебрегая перелицовкой старых пьес; не заботится о литературной судьбе своих творений, а рассматривает их как некий вклад в общее дело — спектакль в общедоступном или закрытом театре, поставленный силами относительно небольшой труппы актеров, взрослых либо мальчиков-певчих. Рассчитывает ли он, как Шекспир, на свою долю в общей прибыли или, подобно «подопечным» Хенсло, получает сдельную плату, он считает себя не поэтом, а литератором-ремесленником и в первую очередь думает о прибыли. Среди его созданий много «проходных» пьес, способных привлечь внимание зрителей лишь на краткий срок, но есть и шедевры, пользовавшиеся неизменной славой. Такой типичный драматург эпохи пишет также во всех принятых в то время жанрах и, быть может самое главное, активно их формирует, соединяя актерские и драматургические приемы средневековой сцены с новым содержанием и современными сюжетами.

Таким образом, профессиональный елизаветинский театр (временем его расцвета обычно считаются 1580–1620 годы) возник в результате сочетания и взаимовлияния множества факторов, не только собственно драматургического или литературного характера, но и религиозных, социальных,

политических, экономических. Уникальность английской драмы состоит в том, что в Средние века она была неотъемлемой частью жизни всех слоев общества, а впоследствии, по мере того как менялось само общество, трансформировалась вместе с ним. Несмотря на то что ренессансную культуру принято противопоставлять средневековой как преимущественно светскую — преимущественно религиозной, елизаветинская драма, при всем своем интересе к новым жанрам, темам и граням человеческой личности, не теряла связи с импульсами, шедшими из XV, даже XIV века. Она по-прежнему питала живой интерес к религиозно-нравственному началу, стремилась к утверждению принципов божественной справедливости, верила в неизменно обновляющую силу природы. Все это, вместе с острым любопытством к национальному прошлому, заморской экзотике и утонченной современной культуре, придало елизаветинскому театру невиданную ранее художественную силу.

Расцвет этот был недолог — уже в последние годы царствования Елизаветы выявились будущие противоречия, грозившие расколом английского общества. Пуритане, ранее довольствовавшиеся ролью религиозного меньшинства, при монархах из новой династии Стюартов стали грозной силой, которая в конце концов бросила вызов королю. Религиозные и политические разногласия стали слишком острыми, чтобы театр, находившийся под пристальным взором королевской цензуры и давлением пуритан, мог стать дискуссионной площадкой. У драмы оставалось два пути: либо погрузиться в академизм, устремившись к поиску «вечных» классических форм искусства (к чему, например, тяготел Бен Джонсон и его подражатели), либо сделать ставку на зрелищность, пожертвовав глубиной (как поступали, скажем, преемники Шекспира в «Глобусе» — Джон Флетчер и Фрэнсис Бомонт). Второе означало, что спектакль превращался, выражаясь современным языком, в шоу, а театр — в мюзик-холл; именно в таком состоянии и пребывали немногие оставшиеся лондонские театры, когда в 1642 году пуритане, взявшие в свои руки власть в Лондоне, запретили театральные выступления. Но к тому времени от традиций елизаветинской — прежде всего шекспировской — драмы уже практически ничего не оставалось.

# Фрэнк Кермоуд
# «Глобус»
# Глава из книги Век Шекспира
# © Перевод Дмитрий Иванов



«Глобус» был не первым театром из тех, что строились в Банксайде. «Роза», приносившая прибыль импресарио Филипу Хенсло, стояла там с 1587 года. Четыре столетия спустя ее точное местоположение определили рабочие, сооружавшие офисное здание. Раскопки все еще не завершены, но уже ясно, что театр представлял собой многоугольник с четырнадцатью сторонами неравной длины; правда, непонятно, существовала ли там постоянная, стационарная сцена. «Роза» примечательна тем, что это был первый из девяти общедоступных театров под открытым небом, появившихся при жизни Шекспира, как и тем, что, согласно сохранившимся сведениям, по меньшей мере, две его пьесы — первая часть «Генриха VI» и «Тит Андроник» — шли на ее сцене. Дальнейшие археологические открытия, возможно, помогут нам объяснить необычное устройство «Розы», а также узнать, кто были ее преемниками и конкурентами. (Последний отчет о ходе работ см. в «Новых вопросах по поводу ‘Розы’» Эндрю Гурра[42], опубликованных в 2003 году[43].)

Другой театр, «Лебедь», выстроенный в районе Саут-Банка, давал представления уже в 1596 году, когда голландский путешественник Иоганнес де Витт набросал свой знаменитый эскиз — единственное подробное, с актером на сцене, изображение елизаветинского театра, выполненное очевидцем. Рисунок остается предметом весьма ученой дискуссии, и Эндрю Гурр выражается очень осторожно, когда говорит, что отдельные его детали можно назвать спорными. Де Витт посетил и с восхищением описал четыре театра: «Розу», «Театр», «Куртину» и «Лебедь». Наибольшее впечатление на него произвели два театра Саут-Банка: «Роза» и «Лебедь», в особенности последний — самый, по его словам, большой, вмещавший три тысячи зрителей. Отдельного упоминания де Витта удостоились поддерживавшие сцену колонны, искусно раскрашенные под мрамор.

Современная копия «Глобуса» в Банксайде, существованием которой мы прежде всего обязаны выдающимся усилиям покойного Сэма Уонамейкера[44], была построена с учетом всего, что известно о «Розе». Специалисты не решаются назвать копию абсолютно достоверной, но это интересная и жизнеспособная сценическая площадка. Похоже, что в целом она соответствует идее оригинала и позволяет прикоснуться к давно позабытому опыту зрительского соучастия, привычному для основателей исторического «Глобуса», но полностью утраченному после того, как театры укрылись за аркой просцениума. Впрочем, нам никогда уже не окунуться в атмосферу, наполнявшую эти необычайные здания, огромные и роскошные, убранные ярко до безвкусицы, наподобие наших кинотеатров 1930-х годов.

Что творилось за кулисами этих знаменитых елизаветинских театров? Об этом подробнее, чем в большинстве других источников, говорится в дневнике Филипа Хенсло, владельца «Розы», а позже, с 1614 года, и другого театра в Саут-Банке — «Надежды», который предназначался как для травли медведей, так и для постановки пьес. Хенсло не только управлял театрами, но и держал бордель, спекулировал недвижимостью и давал деньги в рост. Пожалуй, точнее всего было бы назвать его предприимчивым дельцом. Под началом Хенсло в «Розе» выступала труппа «Слуги лорда-адмирала», пока популярность появившегося поблизости «Глобуса» не вынудила владельца подыскать другое место. Он выстроил новый театр, «Фортуну», на северном берегу реки, на приличном расстоянии от конкурентов из Саут-Уорка. Здание «Фортуны» было скорее прямоугольным[45] в плане, чем многоугольным, но контракт на его постройку, сохранившийся до наших дней, свидетельствует о том, что в общих чертах здание копировало «Глобус» — лучший пример для

подражания, как думалось нашему проницательному дельцу.

Случилось это в 1600 году. Хенсло вел дела и с другими труппами, и в его счетах хранятся записи о ссудах и выплатах драматургам наряду с названиями множества пьес. Из этих документов можно узнать и о таких вещах, как театральная бутафория: скалы, узилища, гробы, надгробия, епископские митры и прочее. Особой известностью пользовался «плащ, позволяющий актеру превращаться в невидимку». Дороже всего стоили сценические костюмы: бархатная мантия ведущего актера Аллена, расшитая серебром и золотом, была оценена в 20 фунтов, 10 шиллингов и 6 пенсов, что, как указывает Гурр, составляло «более трети уплаченного Шекспиром за дом в Стратфорде». Хенсло перечисляет и множество других одеяний различных сословий и профессий. В эпоху, когда о положении человека прежде всего свидетельствовала одежда, королей и принцесс нельзя было играть в обносках.

Хенсло был предтечей тех, кого в наше время называют театральными магнатами, тогда как Шекспир и его товарищи, взявшиеся конкурировать с Хенсло на одном и том же крошечном пятачке Саут-Банка, занимались делом куда более скромным и узкопрофессиональным, но, как мы знаем, не менее прибыльным; Шекспир участвовал в нем прежде всего как поставщик пьес, трудившийся не покладая рук. Другие драматурги были либо менее предусмотрительны, либо менее преданны какой-то одной труппе. Томас Хейвуд, по его собственным словам, написал двести двадцать пьес — сам и в соавторстве. У Шекспира, в основном трудившегося в одиночку, не было необходимости в подобной плодовитости. Он владел десятой частью театра и снабжал его пьесами.

О том, при каких обстоятельствах он стал пайщиком, мы ничего не знаем достоверно. Может быть, пьесы, которые он принес «Слугам лорда-камергера», стоили целого пая; может быть, как гласит легенда, он получил деньги от Саутгемптона. Такую версию, раз уж она оказалась связана с именем Шекспира, опровергнуть очень трудно, но известно, что у самого Саутгемптона были немалые денежные затруднения, притом что его дар Шекспиру, как считается, составлял тысячу фунтов: почти полмиллиона по нынешним временам. Поразительный подарок аристократа простому актеру, к тому же заведомо превышающий сумму, уместную в создавшейся ситуации[46]! Разумнее предположить, что бережливый молодой поэт собрал необходимую сумму сам.

У нас нет оснований сомневаться в том, что Шекспир отнюдь не разбогател на продаже своих сочинений издателям.

Восемнадцать его пьес, причем не все в авторской редакции, были опубликованы при его жизни. Хотя, похоже, он сам тщательно вычитал корректуры «Венеры и Адониса» и «Похищения Лукреции», к пьесам он, судя по всему, таких усилий не прилагал. Посмертное фолио 1623 года включает те восемнадцать пьес, что были напечатаны ранее, и еще восемнадцать, опубликованных впервые. Среди них не было «Перикла» — он появился лишь в Третьем фолио в 1664 году. В числе пьес, вошедших в канон, установленный по воле Хеминга и Конделла — актеров и друзей Шекспира, собравших пьесы для публикации, — оказался «Генрих VIII» (или «Все это правда»), почти наверняка написанный в соавторстве с Джоном Флетчером. «Два благородных родича», также сочиненные вместе с Флетчером, были впервые опубликованы в 1634 году: на титульном листе пьесы имелось указание на совместное авторство; но ни в фолио 1664 года, ни в Четвертое фолио 1685 года, воспроизводившее Третье, она не вошла.

* * *

После 1594 года Шекспир, по-видимому, целиком посвятил себя театру. Он сочинял по одной или две пьесы в год и наверняка играл в некоторых из них, возможно, исполняя роли стариков, таких как Призрак в «Гамлете» или Адам в «Как вам это понравится». Судя по последним компьютерным подсчетам, он, возможно, играл также Аарона, чернокожего злодея из «Тита Андроника», Улисса из «Троила и Крессиды» и Брабанцио, отца Дездемоны, в «Отелло». Эти сведения — не более чем догадка, но, похоже, Шекспир и в самом деле не слишком прославился как актер труппы великого Бербеджа, которая к тому же могла похвастать двумя выдающимися актерами-комиками: Уиллом Кемпом и Робертом Армином. Нет сомнений, что Шекспир писал, учитывая амплуа иных товарищей-актеров. Почти наверняка именно для Бербеджа он создал великие трагические роли — Гамлета, Отелло, Макбета, Лира, Тимона, Кориолана.

Кемп, в чей репертуар, возможно, входили Кизил и Основа[47], продал свой пай и покинул труппу накануне открытия «Глобуса», чтобы пуститься в свою знаменитую «морисову пляску»[48] по дороге в Норидж[49]. В книге, которую он выпустил, чтобы запечатлеть этот свой подвиг, нашлось место и для насмешек над бывшими партнерами. Вероятно, Кемп рассорился с ними из-за нового театра: его устройства или расположения. Как бы то ни было, вместо Кемпа пайщики пригласили Роберта

Армина, более утонченного и остроумного комедианта, вскоре уже игравшего Фесте в «Двенадцатой ночи» и Шута в «Короле Лире». Можно сказать с большой долей вероятности, что, не присоединись Армии к труппе, эти роли никогда не были бы написаны в том виде, в каком они известны и сегодня.

Среди пьес, которые Шекспир, как считается, передал своей новой труппе в 1594 году, были четыре исторические хроники — они составили тетралогию, изображавшую времена бурного правления Генриха VI[50] и узурпаторов его трона, вплоть до низвержения Ричарда III при Босуорте[51]. Вслед за первым циклом хроник во второй половине 1590-х годов появился еще один, отсылавший к более отдаленным временам: от царствования и низвержения Ричарда II до побед, одержанных во Франции Генрихом V. Эта вторая тетралогия по своим художественным достоинствам значительно превосходит первую. Приверженность Шекспира к историческим хроникам убедительно доказывает тогдашнюю популярность жанра. Помимо восьми упомянутых, Шекспир написал еще две хроники: «Король Иоанн» и «Генрих VIII», а также, возможно, приложил руку к одиннадцатой по счету, «Эдуарду III»; таким образом, примерно треть и уж никак не менее четверти всех созданных им пьес посвящены истории Англии. Все вместе они охватывают период от царствования Ричарда II, умершего в 1399 году, до правления Генриха VIII, отца королевы Елизаветы, скончавшегося в 1547-м[52].

Лишь последняя из хроник была написана после постройки «Глобуса». На премьере, данной в 1613 году, наверняка было немало зрителей, помнивших недавнее правление дочери Генриха, а кое-кто, возможно, застал на троне и его самого, поэтому перед аудиторией разыгрывались сцены из давнего прошлого, но все еще памятные многим. Как раз на представлении «Генриха VIII» — весьма вероятно, на первом же — «Глобус» сгорел дотла: после церемониального выстрела из пушки его соломенная крыша вспыхнула от пыжа. По всем имеющимся данным, представление было грандиозное («исключительно пышное и торжественное», по словам сэра Генри Уоттона[53]), и цикл пьес, занимавших мысли их автора на протяжении стольких лет — хотя и с перерывами, — завершился катастрофой, достойной «гибели богов»: утешение, конечно, слабое, но все же утешение.

* * *

Таков был конец «Глобуса» или, по крайней мере, первого «Глобуса», потому что театр отстроили заново на том же месте. Но прежде чем говорить о его конце, необходимо вспомнить, с чего все начиналось. Строительство театра «Глобус» в Банксайде в 1598 году и оснащение его всем необходимым стало, вероятно, самым бурным эпизодом в истории труппы, вполне привычной ко всякого рода потрясениям. Как уже говорилось, из-за разногласий с землевладельцем актеры не могли больше играть в своем «Театре», стоявшем к северу от реки; да и срок аренды здания истекал; поэтому они решились на довольно смелую выходку, обойдя тем самым своего арендодателя: разобрали «Театр» по бревнам и переправили их на другую сторону Темзы, где возвели новый театр — амфитеатр, вроде «Розы» или «Лебедя», но превосходивший своими достоинствами прочие общедоступные театры. Должно быть, он был самым заметным среди других развлекательных заведений Саут-Уорка — центра всевозможных развлечений, и законных, и незаконных.

Современники справедливо описывали новый театр как «здание, только что возведенное и окруженное садом… в полном распоряжении Уильяма Шекспира и других». Представления давали во второй половине дня, о близившемся начале спектакля трубил трубач с крыши театра. Кроме флага над зданием (на котором, возможно, красовалось изображение Геркулеса и его ноши на плечах — мира, то есть земного шара, «Глобуса»), звуки трубы созывали на представление всех, кто находился в пределах видимости и слышимости (практика, вполне вероятно, сохранившаяся со времен прежних бродячих театров). С северного на южный берег Темзы можно было перебраться напрямик, на лодке, или, сэкономив деньги, перейти через Лондонский мост, расположенный неподалеку.

В самом театре плата за вход составляла пенни — за эту цену вас пускали во внутренний двор, на стоячие места. Еще один пенни открывал доступ на галерею, а за дополнительные деньги там можно было и сесть. Самых благородных зрителей сажали в Комнате лордов, что обходилось гораздо дороже. Цены на представления, вопреки инфляции, годами не менялись на протяжении всей истории столичных театров того времени.

Платформа, или главная сценическая площадка, выдавалась во двор. Позади нее располагалась «гардеробная» или, как сказали бы теперь, артистическая уборная, отделенная от сцены «террасой» — балконом в виде углубления наверху[54]. Сцену защищал навес, известный как «небеса», — он был украшен звездами и держался на двух столбах, иногда служивших «деревьями». Из других приспособлений упомянем люк, ведущий

под сцену, и устройства для спуска на сцену реквизита и людей.

Молодой швейцарский путешественник Томас Платтер смотрел «Юлия Цезаря» в «театре с соломенной крышей»[55] в сентябре 1599 года. Он остался доволен представлением, причем особо выделил финальную джигу: «После окончания пьесы, как это у них заведено, двое актеров в мужских костюмах и двое — в женских платьях очень ладно исполнили танец»[56]. По-видимому, такое завершение серьезной пьесы о древних римлянах никого не удивляло. На то, чтобы посмотреть «Гамлета» плюс танец или джигу с диалогом, подчас непристойным, не жаль было потратить пенни, даже если у путешественника было не больше шиллинга в день на карманные расходы.

Следует помнить, что тем же самым елизаветинцам, питавшим интерес к пьесам, не меньше нравились и другие публичные зрелища, такие как фехтование, травля медведей или петушиные бои. Для последних существовали специальные площадки, одна из которых позже превратилась в «Феникс», или театр «Друри-Лейн», где спектакли, соответственно, чередовались с петушиными боями. Театр «Надежда» в Банксайде прежде служил загоном для травли медведей, пока Хенсло в 1613 году не приспособил его для постановки пьес, после чего помещение стало использоваться для обеих целей. На досуге лондонцам стоит припомнить, что и в наше время Альберт-холл представляет собой многофункциональный зал, где ставят оперы, дают симфонические концерты, проводят боксерские поединки и теннисные турниры, а также отмечают национальные праздники, такие как День перемирия[57].

Но шекспировский «Глобус» предназначался исключительно для театральных постановок и в этом смысле способствовал возвышению драмы над многочисленными зрелищами своего времени. Прежнее, более грубое пристрастие к старинным народным забавам, таким как миракли и пьесы ряженых (о которых Шекспир вспоминает в «Двенадцатой ночи»), все еще сохранялось, но смещалось в сторону более профессиональных постановок. Мы уже видели, что жизнь общества в целом была глубоко театрализована, о чем свидетельствует ритуальный характер казней и демонстративность действий королевской и муниципальной власти — достаточно вспомнить, как в то время относились к прокаженным. К концу XVI века проказа практически исчезла, но, коль скоро прокаженные все же существовали, соблюдались и связанные с ними необычные церемонии[58]. С прокаженными обращались, как с мертвецами: расторгали узы брака, причащали, отпевали и переправляли в Саут-Уорк — место, которое лондонские власти считали чем-то

вроде ямы для отбросов общества, — там им предоставлялось право жить по собственному усмотрению, но этому предшествовали ритуалы, имевшие характер публичного действа. Представления были неотъемлемой частью повседневной жизни — подчас торжественные, подчас комические; и в том, что за трагедией следовал танец, не было ничего необычного.

Поэтому большинству зрителей, как и Платтеру, финальная пляска вовсе не казалась неуместной (хотя Гамлет, похоже, осуждает этот обычай, когда говорит, что Полонию «надо плясовую песенку или непристойный рассказ, иначе он спит»[59]). Говоря об актерах того времени, не следует забывать, что они были людьми разносторонними, если надо — спортсменами: акробатами, танцорами, фехтовальщиками, если надо — мастерами декламации, то есть могли удовлетворить любые требования зрительного зала. Они угождали публике, которой равно нравились и джига, и трагедия.

«Глобус» специализировался на чрезвычайно утонченных драматических постановках, причем в специально приспособленном помещении, и все же он недалеко ушел от своих предшественников. Создатели «Глобуса» не стали воспроизводить устройство старых гостиничных дворов, служивших первыми театральными площадками, но конструкция здания все же точно повторяла многоугольную форму соседних загонов для травли медведей. Пока в одном здании собаки рвали медведя, в другом Отелло мог исходить ревностью. И то и другое служило развлечением, и, хотя одно из них могли показать и при дворе, изначально они были рассчитаны на простонародного зрителя.

Новый «Глобус», скорее всего, был просторным, вмещавшим, подобно «Лебедю», от двух с половиной до трех тысяч зрителей. Подсчитано, что в 1595 году обе театральные труппы, постоянно дававшие представления, играли перед аудиторией численностью в 15 тысяч человек в неделю. Порой театр бывал полон по выходным и полупустым — в будни. В зимние месяцы зрителей, разумеется, было меньше. Джон Уэбстер в предисловии к своей трагедии «Белый дьявол» (1609) жалуется, что его пьесу поставили «в столь глухую зимнюю пору и в таком темном, открытом театре, что многочисленной и понимающей аудитории не набралось». Далее он сетует на невежество и тупость зрителей «того театра» (имеется в виду «Красный бык» на северном берегу Темзы), видимо, сожалея о том, что не отдал пьесу в закрытый театр, где играли под крышей. И все же общедоступные театры продолжали работу и зимой — видимо, кассовые сборы стоили трудов. (Начиная с 1609 года труппа Шекспира стала закрывать

«Глобус» на зимние месяцы и переносить спектакли в «Блэкфрайерз».) Население Лондона в то время составляло, вероятно, 400 тысяч человек, из чего ясно, что посещение театров было чрезвычайно распространено.

Томасу Платтеру также довелось побывать на спектакле в театре «Куртина», возведенном в 1577 году в Шордиче — на северном берегу Темзы, но за пределами юрисдикции городского магистрата. Читаем у него в дневнике:

> Ежедневно около двух часов пополудни в Лондоне играются две, а порой даже три пьесы в различных помещениях, соперничающих друг с другом… Эти помещения построены таким образом, что игра происходит на высоком помосте и каждому все отлично видно. Однако там есть отдельные галереи с сидячими местами получше и поудобней, но и плата за них повыше. Ибо тот, кто стоит внизу, платит всего лишь одно английское пенни; если же он хочет сидеть, его проводят через другую дверь, где с него берут дополнительное пенни; если же он желает сидеть на подушках и на самых удобных местах, где не только он все видит, но и где все видят его, тогда, войдя в еще одну дверь, он платит еще одно английское пенни. А во время представления среди публики разносят еду и напитки, так что каждый к тому же может подкрепиться за свои деньги.[60]

Отчет Платтера о «Куртине» не во всем соответствует тому, что нам известно о «Глобусе», где цены для лучшей части зрителей были гораздо выше, но принцип — тот же. Закуски, орехи и пиво в бутылках разносили в обоих заведениях. Между прочим, мало кто из историков театра упускает случай упомянуть, что в этих театральных зданиях не было туалетов.

Публика состояла как из аристократов, так и простонародья. Те, кто, по словам Габриэла Харви [61], был «более зрел умом»[62] и способен получить от «Гамлета» такое же удовольствие, как от чтения «Лукреции», написанной, разумеется, для печати, а не для сцены [63], — несомненно, занимал лучшие места. Но основная масса зрителей, пусть и не совсем глухих к полету красноречия, прежде всего жаждала крови, мести и острот. Остроты, особенно из уст назойливого шута, раздражали Гамлета, как, возможно, и других, «более зрелых умом». Но куда же без джиги и сквернословия? Одно из достоинств «Гамлета» и заключалось в том, что, наряду со всем тем, что осуждал главный герой: джигами, бранью и прочим — там есть целая россыпь языковых и

драматургических перлов.

* * *

Как ни был плодовит Шекспир, он один не мог обеспечить свою труппу всеми требуемыми пьесами — уместно напомнить, что, несмотря на обычай превозносить его достоинства и пренебрегать другими драматургами эпохи, он все же был не единственным, сочинявшим для сцены. Множество пьес, благодаря которым ранний этап в истории английского театра по праву заслужил наименование великого, были написаны и поставлены — нередко в том же «Глобусе» — в первое десятилетие XVII века, и далеко не все они принадлежали Шекспиру.

Кто были его соперниками? Марло, родившийся, как и Шекспир, в 1564 году, раньше него добился славы, но уже в 1593-м был убит. К 1600 году ушло целое поколение поэтов-драматургов. Томас Кид, сосед Марло по комнате и автор «Испанской трагедии» (драмы мести, положившей начало моде и любопытным образом связанной с «Гамлетом»), умер в 1594-м. Роберт Грин, известный своим выпадом против Шекспира, когда тот был новичком среди драматургов, умер в 1592 году. Джордж Пиль, еще один «университетский ум», чей век, наряду с Марло, Лили, Грином и Нэшем, оказался недолог, скончался в 1597-м.

Среди тех, кто сочинял пьесы, когда Шекспир находился в расцвете сил, были Бен Джонсон, Джон Марстон, Томас Хейвуд, Томас Мидлтон, Джон Уэбстер и Джордж Чепмен. Джонсон и Чепмен были самыми прославленными поэтами из всех как за пределами театра, так и в кругу собратьев-драматургов. Чепмен переводил Гомера («никем прежде ни на один язык не переложенного»). Сегодня он известен главным образом благодаря этому переводу — как говорил он сам, то был «труд, свершить который я пришел на свет». Чепмен никогда не писал для шекспировской труппы, но среди его пьес есть несколько глубоких трагедий, в том числе и «Бюсси д'Амбуаз» (1604), поставленная мальчиками-певчими из капеллы собора Святого Павла (в связи с чем Джордж Хантер считает нужным упомянуть, что величественного и философичного героя этой трагедии должен был исполнять мальчик не старше семнадцати лет[64]). Позже «Слуги короля» возобновили постановку «Бюсси», и Чепмен написал продолжение — «Месть Бюсси д'Амбуаза», а также еще три трагедии, основанные на событиях современной ему французской истории. Он писал и комедии, а в 1605 году вместе с

Джонсоном и Марстоном сочинил скандальную пьесу «Эй, на восток!», и в результате за грубые выпады против шотландцев авторы угодили в тюрьму, правда, ненадолго.

Помимо этих театральных авантюр и прославленного перевода, в творческом наследии Чепмена имеется также ряд весьма темных по смыслу поэм («Ночная тень», 1594, «Пир чувств Овидия», 1595), явно предназначенных для избранных — узкого круга знатоков сложнейших ренессансных аллегорий. К. С. Льюис отказал этим поэмам в совершенстве[65]: его отвратило то, что ему удалось в них понять, — тем не менее, с готовностью признал: «В том, что осталось непонятым, может, насколько нам известно, содержаться нечто ценное». Все же специалистам по этому литературному периоду не следует слишком поспешно отвергать поэмы Чепмена: аллегории, и порой весьма непрозрачные, составляли важную часть поэзии того времени. Даже Шекспир, обращавшийся к более широкой и менее ученой публике, прибегал к ним чаще, чем подчас принято думать, хотя и знал, что на общедоступной сцене очень немногие из них стяжают успех. В своей возвышенной метафизической поэме «Феникс и Голубь», а также в ряде своих сонетов он доказал, что уверенно владеет аллегорической образностью, даже если и не стремится быть таким темным, как Чепмен (в котором иные видят Поэта-соперника, того, чей «стих — могучий шум ветрил»[66]). Чепмен был интеллектуалом в том смысле, в каком Шекспир, вероятно, не был; подобно поэту-аристократу Фулку Гревиллу[67], другу и биографу Сидни, Чепмен глубоко интересовался возрождением философии стоицизма.

Как и Чепмен, Джонсон время от времени писал и для Хенсло, и для мальчиков-певчих, и для находившихся на другом конце социальной лестницы Иакова I и Карла I, так как достиг совершенства в жанре придворной пьесы-маски. Среди творений, созданных им для шекспировской труппы, были прославленные комедии «Вольпоне» и «Алхимик», а также «Варфоломеевская ярмарка» (1614) — знаменитая картина жизни лондонских улиц. Шекспир, редко упоминавшийся в качестве актера, в 1598 году появляется в списке исполнителей сатирической комедии Джонсона «Всяк в своем нраве».

Из двух кровавых «итальянских» трагедий Уэбстера — сочинений, одухотворенных высокой поэзией, со множеством реминисценций из Шекспира — первая, «Белый дьявол», провалилась в дешевом театре «Красный бык» в Кларкенуэлле[68], а вторую, «Герцогиню Амальфи», шекспировская труппа, вероятно, ставила и в «Глобусе», и в «Блэкфрайерзе» — частном закрытом театре, речь о котором впереди. В таком театре места

стоили дороже, и вмещал он не более шестисот человек, зато мог похвастать таким преимуществом, как крыша над головой, защищавшая публику от лондонской зимы. Закрытый театр, конечно, не мог заменить большой открытый «Глобус», но так как должен был развлекать наиболее состоятельных зрителей, видимо, приносил немалый доход. Именно ему, а не открытым амфитеатрам вроде «Глобуса», предстояло повлиять на театральные интерьеры и на будущую драму в целом.

Карьера Шекспира уже близилась к закату, когда Уэбстер только входил в силу, а замечательные пьесы Томаса Мидлтона — трагедии «Женщины, берегитесь женщин» и «Оборотень», блестящая комедия «Невинная девушка из Чипсайда» и едкая политическая сатира «Игра в шахматы» — еще ждали своей очереди, появившись в следующем десятилетии, а то и позже. В это же время назначенный Шекспиром в преемники Джон Флетчер лишь начинал свою яркую карьеру; ему предстояло написать множество пьес в одиночку и в соавторстве как для «Блэкфрайерза», так и для «Глобуса». Шекспир был почитаем при жизни («хотя и не… до идолопоклонства»[69]), и все же необходимо помнить, что то было время небывалого расцвета поэзии, сочинявшейся и для сцены, и для чтения. Многие поэты не чурались театра, довольствуясь драмой и милостями Хенсло за неимением более почтенных покровителей.

Воистину эпоха Шекспира изобиловала многочисленными и разнообразными поэтическими дарованиями — в этом отношении ей нет равных в истории англоязычной поэзии. Нетрудно представить себе, что в тогдашнем Лондоне, который, как и все большие города, содержался в относительном порядке — Шекспир мог без труда добраться до любого места пешком или на лодке, — многие из плодовитых драматургов-профессионалов должны были знать друг друга, особенно те, что селились в театральных районах или поблизости. Поэтам и памфлетистам, актерам и музыкантам ничего не стоило собраться вместе. Старая легенда о том, что поэты, включая Шекспира, регулярно встречались за выпивкой в таверне «Русалка», вероятно, в какой-то мере правдива, даже если ровно такого не было никогда, по крайней мере, в указанное время. И обстановка на этих попойках не всегда была дружелюбной — люди того времени были на редкость вспыльчивы, дело легко доходило до убийства. Так называемая Война поэтов («поэтомахия») или Война театров (1600–1602) показательна в этом смысле — ссора поэтов переросла в соперничество театров и стилей актерской игры. Главными противниками были Джонсон и Марстон. Джонсон в пьесе «Рифмоплет» (1601), поставленной детской труппой,

высмеял Марстона за вычурность слога, на что Марстон и Деккер ответили пьесой «Бичевание сатирика» (1601), сыгранной взрослой труппой, где всласть поглумились над претензиями Джонсона почитаться столпом нравственности. Судя по комментариям Гамлета во время его первой встречи с Розенкранцем и Гильденстерном (согласно тексту, напечатанному в Первом фолио, II. 2, 327 и след.), театральный мир жадно ловил слухи об этой ссоре. Раздор вышел знатный — «много было раскидано мозгов» [70], и эпизод из «Рифмоплета», в котором Криспин (Марстон), принявший против воли рвотное, выблевывает свои претенциозные слова, надо полагать, больно ранил адресата — тем не менее Джонсон сотрудничал и с Марстоном, и с Деккером: слишком уж тесен был их мир.

Марстон в каком-то смысле был даже более типичным писателем своего времени, чем Чепмен или Шекспир, поскольку добившийся положения Шекспир редко сочинял не для сцены. Марстон, который был десятью или одиннадцатью годами моложе Шекспира, вышел из Оксфорда с намерением изучать право, но уже в двадцать с небольшим начал писать. На протяжении 1590-х годов эротическая поэзия и сатира стали модными жанрами, и Марстон с успехом подвизался в обоих. Однако в 1598 году епископ Лондона данной ему властью искоренил их, и на следующий год сатиры Марстона были публично сожжены. Джонсон нашел способ перенести свои сатирические сочинения на сцену, Марстону ничего не оставалось, как тоже обратиться к драматургии. Большая ее часть, созданная после 1599 года, предназначалась для детских трупп. Среди его пьес дольше всего помнили «Антонио и Меллиду» (1599), а также ее продолжение «Месть Антонио» (1600); в обеих, по словам Дж. К. Хантера, действуют «эксцентричные негодяи-политики, окруженные комичными подхалимами». За первое десятилетие нового века Марстон создал множество пьес, а его трагедии мести, написанные примерно в то же время, что и «Гамлет», как считается, не избежали его влияния — скорее всего, ранней версии, ныне утраченной.

Марстон, таким образом, был писателем, сочинявшим в самых разных жанрах, но, судя по всему, на жизнь зарабатывал драматургией. Многие поступали сходным образом. Однако иные джентльмены не писали для общедоступных театров, правда позволяли себе сочинить «кабинетную трагедию» — пьесу для чтения, а не для сцены. К подобным авторам принадлежал и Сэмюэл Дэниэл, разносторонний поэт и чуть ли не одногодок[71] Шекспира. Фулк Гревилл, друг Сидни, тоже известный поэт, принадлежал к этому же кругу сочинителей. Сам Сидни,

возвышенный образец аристократической учтивости, не признавал общедоступных театров, о чем поведал в своей «Защите поэзии» (1583). Эдмунд Спенсер, по всеобщему признанию, — величайший поэт своего века, чьи труды самым тесным образом были связаны с культом королевы и ее политикой, тоже не писал для сцены. В 1590-х годах Джон Донн создавал для чтения в узком кругу чрезвычайно оригинальные любовные стихи и сатиры. Благодаря свидетельству Исаака Уолтона [72] мы знаем, что Донн, «частый посетитель дам», был не менее «известным завсегдатаем театров» и просто лучшим из сонма одаренных поэтов. Я уж не говорю о множестве популярных писателей, памфлетистов, сочинителей баллад и людей, подобных Томасу Делони из Нориджа, сочинявшему короткие романы из жизни ткачей (он и сам занимался тканьем шелка), башмачников и прочих. Лондон был центром писательской индустрии, и значительную часть производимого, хотя, конечно, не всё, покупали театральные труппы.

С точки зрения организации дела — пайщики плюс наемные работники — труппы отчасти походили на ремесленные цеха прежних времен, но модернизированные, напоминавшие торговые компании из Сити, то есть были нацелены на прибыль. В шекспировской труппе, по-видимому, дело было поставлено хорошо, и в финансовом отношении она не знала себе равных. Труппы конкурировали друг с другом, но в какой-то степени вынуждены были и сотрудничать. Труппы мальчиков-певчих, как и их владельцы, были серьезными соперниками взрослых актеров, но, похоже, именно взрослые компании нанимали мальчиков, когда у тех ломались голоса, и таким образом в детских труппах они переживали своего рода период ученичества (о чем Гамлет также говорит в упоминавшемся выше разговоре с Розенкранцем и Гильденстерном).

Каждая труппа угождала вкусам своих покровителей, при этом «Глобус» в сравнении с другими общедоступными театрами поставлял «товар высшего сорта»; это различие можно уподобить разнице между серьезной прессой и бульварными газетами. В «Красном быке» предпочитали сенсационные темы, но и в «Глобусе» не пытались их избегать, поскольку его покровителям явно нравились истории о мести и кровавые трагедии. Шекспир уже не писал для «Глобуса» пьес, вроде своего раннего «Тита Андроника», однако в «Гамлете», чья первая, ныне утраченная версия появилась еще в конце 1580-х годов, к концу действия гибнут по разным причинам почти все действующие лица. Как и «Испанскую трагедию» Кида (улучшенную и дополненную самим Джонсоном), «Тита» все еще играли в 1614 году, когда Джонсон

сетовал на его популярность в прологе к своей «Варфоломеевской ярмарке». Утонченная и искусная «Буря» не могла вытеснить со сцены упрощенного и наивного «Муседора»[73] — старую любовную комедию, которую постоянно переиздавали и ставили. Похоже, более примитивные жанры — любовная комедия и трагедия мести — продолжали пользоваться успехом и у зрителей нового столетия, в то время как драматурги предлагали на пробу публике, или хотя бы взыскательной ее части, более утонченные пьесы, исполненные замысловатых вариаций и психологических нюансов. Таковы были отношения между старым и новым. И все же не так уж далеко новое отстояло от старого — какой-нибудь десяток лет или чуть больше разделяли прежнюю и обновленную версии «Гамлета». Гамлет и сам хорошо осознает устойчивость вкусов: в беседе со странствующими актерами он вспоминает напыщенную риторику старых трагедий.

Стиль актерской игры в «Глобусе» был подчеркнуто необычным — так, стиль «Гамлета» отличается от стиля отрывков, которые Первый актер читает перед принцем. Немало копий было сломано в ученых дискуссиях по поводу особенностей актерской игры в шекспировском театре, но совершенно очевидно, что она значительно изменилась за время творческой деятельности драматурга — на что, по-видимому, в соответствующем месте трагедии и намекает Гамлет:

> Произносите монолог, прошу вас, как я вам его прочел, легким языком; а если вы станете его горланить, как это у вас делают многие актеры, то мне было бы одинаково приятно, если бы мои строки читал бирюч [74]. И не слишком пилите воздух руками, вот этак; но будьте во всем ровны; ибо в самом потоке, в буре и, я бы сказал, в смерче страсти вы должны усвоить и соблюдать меру, которая придавала бы ей мягкость… сообразуйте действие с речью, речь с действием; причем особенно наблюдайте, чтобы не переступать простоты природы; ибо все, что так преувеличено, противно назначению лицедейства[75].

Хотя о постановках высокопрофессиональных трупп мальчиков-певчих ничего нельзя утверждать наверняка, их обучение, видимо, основывалось на академической традиции, издавна утвердившейся в школах и университетах, где она считалась частью учебного процесса. Следовательно, стиль игры актеров-детей не мог не опираться на преподаваемую им риторику: ораторское искусство, основанное на правилах красноречия и жестикуляции. При этом, разумеется, мальчики

играли в закрытых помещениях, где их голоса звучали особенно звонко. Соперничавшая традиция, которая восходила к временам бродячих актеров и площадных представлений, использовала другую манеру произнесения, согласно которой надсаживали горло, дабы «переиродить Ирода» из старого миракля. В любом случае не стоит слишком резко противопоставлять эти традиции, поскольку драматурги, писавшие для общедоступных театров, тоже изучали в школе красноречие и упражнялись в искусстве декламации (например, в Стратфордской грамматической школе или университете). Стихи Марло насыщены риторикой, но то же самое можно сказать и о раннем Шекспире. Было бы странно, если бы некая порция натурализма — по-видимому, отмеренная Гамлетом в разговоре с актерами, — полностью вытеснила эту выспренную манеру; нет, хоть и в изменившейся форме, она сохранилась на новой сцене. И снова нам на помощь приходит «Гамлет». Когда принц ударяется в декламацию, как, например, в сцене ссоры с Лаэртом над могилой Офелии, он сам прекрасно это сознает:

> Ты пел про горы; пусть на нас навалят
> Мильоны десятин, чтоб эта глыба
> Спалила темя в знойной зоне, Оссу
> Сравнив с прыщом! Нет, если хочешь хвастать,
> Я хвастаю не хуже[76].

В «Гамлете» эта ироничная игра регистров не может ускользнуть от нашего внимания; достаточно вспомнить язык монолога, фрагмент которого читает Первый актер, и поэтический слог «пьесы-в-пьесе» — «Мышеловки», которой свойственно иное звучание: более архаичный драматический стиль, требующий экстравагантной манеры произнесения и жестикуляции, резко отличающийся от стиля самой пьесы. Ко времени написания «Гамлета», а на самом деле даже раньше — «Ромео и Джульетты» и, совершенно явно, «Юлия Цезаря», — техника создания сценических образов была уже настолько отточена, что без большего речевого разнообразия, чем в ранних трагедиях, невозможно было обойтись. Белый стих меньше сковывает, дает больше простора для интерпретаций и позволяет актеру держать себя непринужденно, резко отличаясь от стилистики прежних времен. Актерское мастерство все больше отходит от ораторского искусства. Вот что пишет об этом Эндрю Гурр:

> То, что научному понятию «произнесение»[77]

пришлось стать характеристикой театральных актеров и только их — как это произошло в начале семнадцатого века, — наглядно свидетельствует о превосходстве актеров над ораторами. Но, возможно, куда важнее другое: то, с чем они вышли тогда на сцену, оказалось явлением столь новым, что для его обозначения понадобилось новое слово.

«Новое слово», о котором говорит Гурр, — это «воплощение» («personation»). Оно означает, что новый драматургический язык предоставлял актерам возможность раскрывать личность каждого персонажа: родился новый стиль великой театральной эпохи.

В «Кориолане» мать заглавного героя, Волумния, говорит: «Движение красноречивей слов: / Ведь зренье у невежд острее слуха»[78]. И в самом деле, не раз отмечалось, что человек, стоявший в толпе слишком далеко, чтобы слышать оратора, мог догадаться о смысле его слов по жестикуляции. Волумния тут имеет в виду оратора, а не актера, выступающего на сцене, или, скорее даже, проповедника, вещающего перед скоплением людей (вроде набитого прихожанами собора Святого Павла), и если ей на ум и приходит театр, то, видимо, такой, где процветала старая манера исполнения, близкая к академической, возможно, даже рассчитанная на мальчика-актера.

У Шекспира были свои причины не любить детские труппы — которые «срывают нечеловеческие аплодисменты»[79], своим успехом вынуждая профессиональных актеров уезжать в провинцию. Труппа Шекспира играла «Бичевание сатирика» тогда же, когда дети ставили «Рифмоплета», и, вероятно, старомодной части публики стиль «Глобуса» был не по нраву — по крайней мере поначалу. Гамлет не без иронии замечает, что, когда у детей «погрубеют голоса», они «станут актерами обыкновенных театров» (в том числе и шекспировского «Глобуса»), и, значит, у них будет тем больше причин сожалеть, что «старшие восстанавливали их против собственной будущности»[80]: ведь им придется заново учиться актерскому ремеслу. Различия между детскими и взрослыми труппами, вероятно, бросались в глаза и служили поводом для конкуренции. Взрослым труппам предстояло отвоевать себе позиции. И в самом деле, вскоре их исполнительская манера утвердилась на сцене повсеместно.

* * *

Итак, открытие «Глобуса» может считаться событием большой

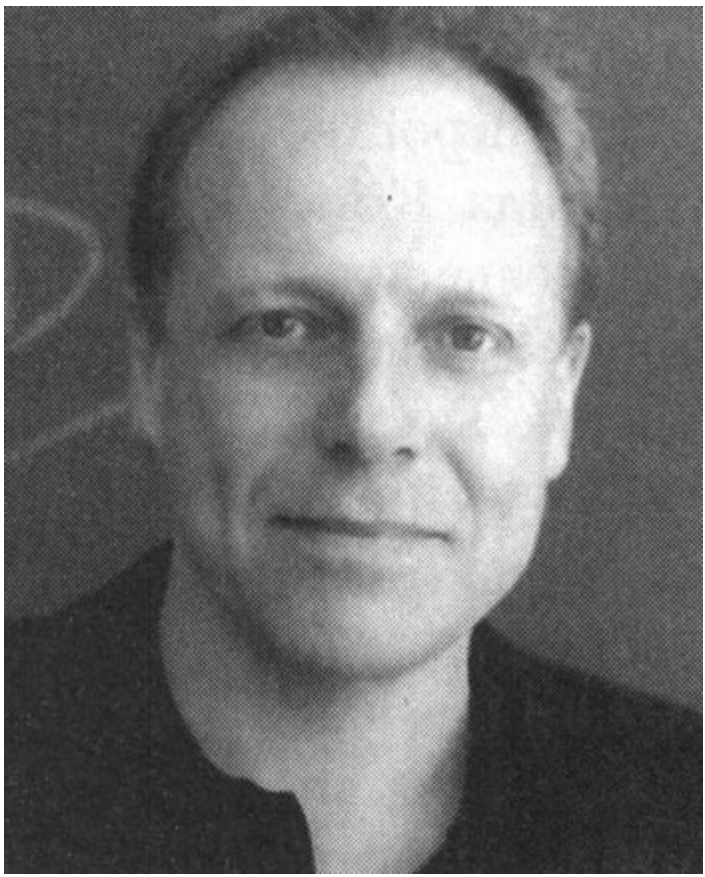
важности в творческой биографии Шекспира. Окруженный талантливыми актерами, драматург вступал в свое самое плодотворное десятилетие. Несмотря на множество догадок, мы мало знаем о его частной жизни в этот период, кроме того что он достиг благоденствия и не собирался его лишаться. Немногим больше нам известно о его наездах в Стратфорд, где у него оставались жена и дети. В 1596 году Шекспир потерял сына Гамнета (вариант имени Гамлет), рожденного в 1585-м, но сестра-близнец Гамнета Джудит была жива, равно как и Сюзанна (родившаяся в 1583 году). Вряд ли дети часто видели отца. Отец Уильяма, деловито приобретавший недвижимость в Стратфорде, пока не настали трудные для него времена, умер примерно 70 лет от роду — в 1601 году. Мы уже знаем, что его религиозная принадлежность породила множество догадок по поводу вероисповедания его сына[81], но еще больше предположений связано с тем, в какой мере смерть отца и Гамнета повлияли на творчество Уильяма. Впрочем, в подобных случаях на надежные доказательства, как правило, рассчитывать трудно.

В 1597 году, как раз накануне приобретения десятой части от будущих прибылей «Глобуса», Шекспир купил «Нью-Плейс», второй по величине дом в Стратфорде, а в 1601 году унаследовал от отца еще два дома на Хенли-стрит. Он участвовал и в других деловых операциях — приобретал земли и церковные десятины — и продолжал обогащаться благодаря неизменному успеху своей труппы в театре «Блэкфрайерз». В 1613 году, всего за три года до кончины, Шекспир купил небольшой домик поблизости от «Блэкфрайерза». Как полагают многие биографы, он, вероятно, собирался вернуться в Стратфорд и удалиться на покой; он явно продолжал заботиться о своей недвижимости в городе и окрестностях и умер в Стратфорде в 1616 году. Возможно, новоприобретенный дом в Лондоне был куплен, чтобы сдавать его в аренду, но, как знать, не продолжал ли драматург подолгу бывать в столице? Его дом стоял по соседству с театром — очень удобно для человека, изо дня в день там работавшего. Его пьесы по-прежнему шли на сцене, и в 1613 году он все еще сочинял для своей труппы, хотя, возможно, лишь в соавторстве. Путешествия в Стратфорд и обратно наверняка были слишком долгими и утомительными, а дороги большую часть года — ужасными; все это едва ли располагало к регулярным поездкам.

И тем не менее Шекспир, судя по всему, поддерживал куда более тесную связь с родным городом, чем многие из тех, кто перебирался из провинции в столицу. Пусть оставшиеся документы говорят лишь о сделках и тяжбах, Шекспир был выдающимся сыном Стратфорда, который, как и многие другие,

уехал в Лондон творить свою судьбу. Если у Англии есть сердце, Стратфорд находится с ним рядом. Близлежащие Уорик и Ковентри позволяли погружаться в атмосферу большого города и разжигали аппетит к дальнейшим приключениям. Да и Лондон был отнюдь не за горами. Шекспиру повезло: поэт, родившийся в Карлайле или Ньюкасле, вряд ли мог бы с такой же легкостью курсировать между столицей и провинцией. А родись он в Лондоне, как Бен Джонсон, ему пришлось бы удовольствоваться окрестностями столицы (легко доступными, надо сказать, до сих пор). Джонсон тоже исходил провинцию пешком, совершив свое знаменитое путешествие в Эдинбург; в Ньюкасле до сих пор хранят память о том, как он купил себе новые ботинки по пути на север. Шекспир, похоже, не совершал столь выдающихся подвигов: предпочитал лошадей и разбитую дорогу из Стратфорда, идущую через Оксфорд…

# Джеймс Шапиро
# Пролог к книге «1599: Год в жизни Уильяма Шекспира»
# © Перевод Е. Доброхотова-Майкова



Декабрь 1598 года выдался холодным — настолько, что Темза под Лондонским мостом почти замерзла. В Рождество началась оттепель, и самые стойкие любители зрелищ — те, кто не боялся сидеть под открытым небом, — толпами потянулись в театр «Роза». Однако в День святого Иоанна, 27-го, вновь ударил мороз, а 28-го повалил густой снег.

Снегопад не помешал вооруженному отряду человек в десять собраться в Шордиче, северном предместье Лондона. Вместо дубинок — обычного оружия лондонских уличных потасовок и мятежей, у них были «рапиры, кинжалы, алебарды, секиры и тому подобное». Помимо Тауэра, где размещался Арсенал, столько

разящего холодного оружия можно было найти, наверное, только в общедоступных театрах, где его для бóльшего правдоподобия использовали в сценах сражений. Вероятно, все упомянутое позаимствовали в театре «Куртина», возле Финсбери-филд, где нашли временное пристанище «Слуги лорда-камергера».

Идти было недалеко. Вооруженные люди направлялись в другой шордичский театр, самый старый и знаменитый. Он был выстроен в 1576 году и назывался просто «Театр». Здесь впервые шли великие пьесы Томаса Кида, Кристофера Марло и Шекспира; здесь публика впервые услышала «призрака, выкликавшего заунывно, словно торговка устрицами: „Гамлет, отомсти!“» (то был не шекспировский «Гамлет», а более ранний, утраченный). Здание, к которому сейчас приближались вооруженные люди, вполне походило на обитель призраков: из-за ссоры между «Слугами лорда-камергера» и владельцем земли, Джайлзом Алленом, оно уже два года как пустовало. Местные жители, завидев вооруженный отряд, вполне могли решить, что затевается какое-то святочное представление, поскольку впереди шагал ведущий английский трагик, звезда «Слуг лорда-камергера» Ричард Бербедж. Однако Ричард, его старший брат Катберт и прочие отнюдь не намеревались устраивать импровизированный спектакль: они пришли силой забрать то, что считали своим по праву и в чем отчаянно нуждались, и дали бы отпор всякому, кто встал бы у них на пути.

«Слуги лорда-камергера» оказались в финансовой яме и, чтобы из нее выкарабкаться, намеревались забраться туда еще глубже. Неприятности начались два года назад, когда Джеймс Бербедж (отец Ричарда и Катберта, человек, построивший «Театр») решил возвести новое здание с крышей в богатом лондонском районе Блэкфрайерз, которое позволило бы его сыну Ричарду и другим пайщикам труппы играть круглый год и для более состоятельной публики, что дало бы им ощущение почвы под ногами. А у «Театра» истекал срок аренды. Джеймс Бербедж вложил в начинание солидную сумму — 600 фунтов. Когда постройка в Блэкфрайерз подходила к концу, влиятельные соседи, обеспокоенные тем, что театр привлечет шумных гуляк, добились его запрета. Джеймс Бербедж вскоре умер, так и не выторговав продления аренды. Его сыновьям, Ричарду и Катберту, тоже не удалось сломить несговорчивость Джайлза Аллена. Капитал Бербеджа был заморожен в Блэкфрайерз, «Театр» остался в руках Аллена, и труппа могла вот-вот очутиться на улице.

В начале декабря Ричард Бербедж обратился к пяти другим актерам-пайщикам: Уильяму Шекспиру, Джону Хемингу, Огастену Филлипсу, Томасу Поупу и Уиллу Кемпу — с неким планом.

Первым делом следовало отыскать участок для нового театра за чертой Лондона (чтобы выйти из-под юрисдикции обычно враждебных отцов города), но и не очень далеко от него (чтобы зрителям было легко добираться). Члены труппы — вероятно, Хеминг и Конделл, жившие в приходе Пресвятой Девы Марии в Олдермэнбери, — узнали, что их сосед, сэр Николас Бренд, сдает землю в Саут-Уорке. Участок был в двух шагах от «Розы», где играли их главные конкуренты — «Слуги лорда-адмирала». «Слуги лорда-камергера» быстро договорились с Брендом о недорогой аренде сроком на тридцать один год, начиная с Рождества. Хотя со сделкой очень спешили, документы удалось подготовить только к концу февраля.

Теперь у труппы был участок, но не было театра. В прошлом, когда Бербеджи предоставляли актерам здание и сами оплачивали аренду, они забирали львиную долю прибыли. Теперь Ричард и Катберт сделали своим товарищам беспрецедентное предложение: добыть строительные материалы примерно на 700 фунтов, если остальные пять актеров-пайщиков покроют в складчину половину расходов на строительство и содержание театра. Разжиться материалами братья намеревались следующим образом: разобрать старый «Театр» на бревна, аккуратно пометить каждое, перевезти в Банксайд и там собрать заново. Так как экономить предстояло на всем, решено было покрыть здание не черепицей, как в «Театре», а дешевой — и горючей — соломой. Зато впервые в истории профессионального лондонского театра актеры-пайщики превращались в совладельцев здания и партнеров компании: каждому причиталось по десять процентов от общей прибыли. Это сулило огромные дивиденды — больше ста фунтов в год. С другой стороны, первоначальные вложения — примерно по семьдесят фунтов с каждого — были суммой весьма значительной в эпоху, когда независимый драматург получал за пьесу шесть фунтов, а поденщик зарабатывал десять фунтов за год. Риск тоже был чрезвычайно велик. Мало у кого имелись такие деньги, значит, их надо было брать в долг под грабительские проценты (Бербеджи позже сетовали, что годами выплачивали кредит, взятый, чтобы внести их долю). А ведь может случиться чума, тогда театры надолго закроют. Или пожар (что и произошло в 1613-м, когда вспыхнула соломенная кровля «Глобуса»). Или Тайный совет выполнит свои угрозы и запретит театры.

По счастью, Бербедж-старший в свое время включил в договор аренды пункт, согласно которому здание принадлежало ему, а не владельцу земли, Джайлзу Аллену. Впрочем, теперь, когда срок аренды истек, тот вполне мог отсудить «Театр». Совсем недавно

Шекспир в «Виндзорских насмешницах» вспоминал, как легко лишиться «прекрасного здания, воздвигнутого на чужой земле!»[82] Сутягу Аллена, брата бывшего лорд-мэра, человека с большими связями, задевать было опасно. Но что оставалось делать?

«Слуги лорда-камергера» знали, что Аллен уехал на Рождество в свое эссекское имение. Еще они слышали, что он намерен разобрать «Театр» с тем, чтобы ценную строительную древесину оставить на будущее. Случись такое, актеры были бы разорены. Надо было действовать прежде, чем станет известно об их новой аренде. Двадцать шестого декабря (на следующий день после того, как договор вступал в силу) они играли перед королевой Елизаветой в Уайтхолле и должны были играть там же на Новый год. Если учесть, что разобрать здание — дело целого дня, а то и больше, — времени оставалось в обрез. Погода стояла скверная, плотникам предстояло ворочать обледенелые бревна, но выбора не было.

Вооруженный отряд прибыл на место и сразу взялся за дело. Солнце встало в восемь, а к четырем должно было сесть, так что, даже приступив к делу спозаранок, нельзя было управиться засветло. Правда, до полнолуния оставалось всего четыре дня, но в снегопад темно и при луне. Согласно показаниям свидетелей во время судебной тяжбы, которая началась вскоре после этой истории, у «Театра» довольно быстро выросла толпа: друзья и арендаторы Аллена, с одной стороны, и сторонники труппы, включая Эллен Бербедж, боевитую вдову Джеймса, — с другой. Наверняка все остальные пайщики, чье благосостояние было поставлено на кон: Шекспир, Филлипс, Хеминг, Кемп и Поуп, — тоже были среди безымянных за давностью лиц, пришедших сюда с Бербеджами.

Двое друзей Аллена, один из которых был снабжен соответствующей нотариальной доверенностью, пытались остановить злоумышленников, но — оказались в меньшинстве. Ткач и торговец шелком Генри Джонсон требовал прекратить разборку, однако Питер Стрит, старший плотник, заверил его, что рабочие всего лишь снимут вертикальные столбы и лежни, чтобы собрать из них «другую конструкцию» на том же участке. Джонсон, знавший о неудачных попытках актеров продлить аренду, вероятно, догадывался, что его обманывают, но отступился. К тому времени, как «Театр» был разобран, работники успели вытоптать участок: позже Аллен оценил ущерб в сорок шиллингов.

Из пришедших тогда к «Театру» Шекспир в случае неудачи терял больше всех. Если бы эскапада провалилась, если бы

Аллена предупредили или ему удалось бы потом выиграть иск, Шекспиру некуда было бы податься. «Слуги лорда-камергера» не могли обойтись без постоянного здания, а в «Куртине» они имели право выступать лишь временно. Имелся еще театр «Лебедь», 1595 года постройки, в банксайдском Пэрис-гарден, однако в 1597-м, после скандальной постановки «Собачьего острова»[83], власти запретили там играть. Конечно, он мог бы сочинять пьесы как независимый автор, да уж очень мало за это платили. Оставалось проситься в драматурги и пайщики к главным конкурентам, «Слугам лорда-адмирала», предложив в качестве начального взноса свои написанные уже пьесы, но неизвестно, взяли ли бы его на таких условиях.

Да и дело было не только в хлебе насущном. Верно, Шекспир к тому времени был самым опытным из здравствующих английских драматургов, автором (либо соавтором) примерно восемнадцати пьес, включая такие нашумевшие, как «Ричард III», «Ромео и Джульетта» и первая часть «Генриха IV», но, что не менее важно, он писал для наиболее талантливого актерского коллектива, в котором играл и сам. «Слуги лорда-камергера» существовали уже пять лет, собрав лучших актеров нескольких распавшихся или перекроенных трупп: «Слуг королевы», «Слуг» Сассекса, Дембри, Пембрука и Стрэнджа. Шекспир, вероятно, был связан с актерами Пембрука, или Стрэнджа, или обоих. Труппы в начале 1590-х создавались, сливались и распадались очень часто, пьесы переходили от одной к другой, поэтому невозможно проследить, для кого именно писал Шекспир. То обстоятельство, что «Слуги лорда-камергера» работали вместе так долго, давало огромные преимущества. С 1594-го они поставили, вероятно, около сотни пьес, из которых каждая пятая вышла из-под пера Шекспира. Сочиняя, он имел в виду этот превосходный актерский ансамбль. «Гамлет» не был бы «Гамлетом», если бы Шекспир не писал главную роль для Ричарда Бербеджа. Комические роли создавались для Уилла Кемпа с его талантом к импровизации. Огастен Филлипс и Джордж Брайан играли на профессиональной сцене больше десяти лет, блистательный комик Томас Поуп — и того дольше. Звездный состав дополняли Генри Конделл, Уилл Слай, Джон Дьюк, Джон Холленд и Кристофер Бистон — все были ветеранами сцены. Степень доверия и взаимопонимания (особенно важная в актерском коллективе без режиссера) была редкостной. Для драматурга, а уж тем более драматурга-актера, как Шекспир, распад труппы означал бы невосполнимую потерю.

К наступлению темноты каркас старого «Театра» был уложен на подводы, и лошади, оступаясь, потащили толстенные дубовые столбы весом в полтонны каждый по заснеженным улицам. Через

Бишопсгейт подводы добрались до склада на Питер-стрит возле Брайдуэллской пристани, где груз аккуратно сложили в штабеля. Популярная легенда, будто разобранный каркас в ту же ночь перевезли за реку, совершенно фантастична: никто не рискнул бы гнать тяжелые подводы по тонкому льду, а пошлина за провоз груза по Лондонскому мосту была непомерно высока. Кроме того, за зиму на сыром участке, где предстояло строить «Глобус», дерево бы безнадежно покоробилось (если бы его не похитили и не увезли друзья Джайлза Аллена). Только после того, как был заложен фундамент, каркас «Театра» перевезли на баржах в Саут-Уорк, где, подобно фениксу, он воскрес под именем «Глобус». <…>

Отцы города не разделяли любви лондонцев к суматошному театральному миру. Их взгляд на вещи изложен в петиции о закрытии театров, поданной Тайному совету летом 1597 года. Спектакли, утверждалось в петиции, безнравственны («состоят исключительно из вульгарных небылиц, похотливых мизансцен, мошеннических уловок и непристойных выходок»), да и посещает их последний сброд («бродяги, бездельники, воры, конокрады, сводни, жулики, проходимцы, крамольники и прочие дурные и опасные люди»). Впрочем, изгнать театры из Лондона было не так-то легко: им покровительствовали влиятельные аристократы, в том числе члены Тайного совета, выше которого стояла только королева. Каково же было актерам узнать, что на сей раз Тайный совет принял сторону отцов города и постановил «не токмо пьес летом сего года в пределах Лондона, или в Сити, или в каких-либо иных публичных местах не ставить, но и театры, выстроенные исключительно для представления оных, снести». Если бы это постановление было претворено в жизнь, елизаветинскому театру пришел бы конец. Причиной такой суровости (по крайней мере, по мнению актеров) стал недавний скандал с «Собачьим островом». К началу октября всех задержанных за роли, сыгранные в этой пьесе, выпустили из тюрьмы, а театрам (за исключением «Лебедя») вновь разрешили давать представления. Однако происшествие напомнило труппам, сколь шатко их положение и как легко их дорогостоящие театральные здания могут быть снесены (в постановлении Тайного совета давались вполне красноречивые указания: «порушить оные, дабы впредь они подобным целям служить не могли»). История с постановкой «Собачьего острова» показывает, насколько опасней стало затрагивать на сцене политику.

* * *

Предложение стать совладельцем театра совпало с переломом в драматургии Шекспира и во многом определило ее дальнейшее направление. В «Глобусе» Шекспир мог писать для новой публики, которая, в отличие от посетителей «Театра» и «Куртины», еще не закоснела в своих вкусах. По меньшей мере, с 1596-го — когда Джеймс Бербедж попытался перевести труппу в более респектабельный район — пайщики «Слуг лорда-камергера» спорили, какого рода публику они желают привлечь. Некоторые, например, великий комик Уилл Кемп, не хотели отказываться от традиции простонародных зрелищ, других, в том числе Шекспира, она тяготила. Для них новый театр означал возможность начать с чистого листа, отказаться от импровизированной клоунады и лихих проделок, которых ждали завсегдатаи «Театра» и «Куртины». Теперь, когда переезд в «Глобус» стал делом решенным, тлеющие разногласия вспыхнули с новой силой.

Доход «Слуг лорда-камергера» зависел от того, согласятся ли тысячи горожан каждый день платить пенни, а то и больше за представление, поэтому каждую пьесу писали и ставили в расчете на широкие массы, да и премьеру играли в общедоступном театре. Однако благополучие труппы зависело от двора. К счастью для лондонских актеров и драматургов, королева и ее окружение любили спектакли, однако Елизавета не хотела содержать собственную дворцовую труппу ради нескольких представлений в год. Ей было куда проще и дешевле жаловать актерам по десять фунтов на брата, когда те играли при дворе (сама королева ни разу не переступила порог театра, хотя многие аристократы не гнушались туда ездить). Считалось (и этой позиции придерживался Тайный совет), что публичные представления — не более чем генеральные репетиции, имеющие одну-единственную цель: ведущие труппы должны были «получше подготовиться, чтобы играть перед Ее Величеством, когда они будут к тому призваны, ради чего, главным образом, их существование дозволяется и терпится». <…>

К 1598 году Шекспира уже хорошо знали при дворе. Его имя не только было у всех на устах, но именно он определял, как и какими словами будут говорить первые люди Англии: его фразы вошли в придворный лексикон, и в каждой содержался легко угадываемый намек. Например, Тобби Мэтью писал Дадли Карлтону: «Сэр Александр Вер направляется в Нидерланды, сэр Александр Рэтклифф и сэр Роберт Друри с ним. Честь окрыляет их, и все убеждены, что честь скоро их обескрылит». Последние слова — парафраз циничной речи Фальстафа о том, как опасно искать чести в сражениях: «Честь меня окрыляет. А что если честь

меня обескрылит, когда я пойду в бой? <…> Что же такое честь? Слово»[84]. <…>

При дворе подхватывали шекспировские цитаты по очень простой причине: как никто из его современников-драматургов, Шекспир умел говорить о том, что занимало знать. Все упоминания о пьесах, сыгранных во дворцах у аристократов, ограничиваются шекспировскими творениями, главным образом его хрониками. Однако в стремлении завоевать одну часть аудитории недолго было потерять другую. Как показала история «Собачьего острова», любой выход за границы допустимого сурово карался. Но и в том, чтобы писать преимущественно для двора, таились свои опасности.

Как угодить и двору, и обычным горожанам? Эту дилемму Шекспир решил самым парадоксальным образом. Вместо того чтобы писать простые вещи, понятные и тем и другим, он стал писать все более сложные, заставляя обе категории зрителей напрягать мыслительные способности больше обычного. Пятью годами раньше ни о чем подобном невозможно было и мечтать: у него еще не было такой славы, а публика не доросла до столь серьезных испытаний. Такой резкий поворот вряд ли был бы возможен в «Куртине» в 1599-м. Однако Шекспир ясно видел, что искушенные зрители способны воспринимать все более сложные вещи, неважно, что они требовали привычного скоморошества. Он взялся за смелую задачу: не только написать для «Глобуса» великие пьесы, но и воспитать публику, которая сумеет их оценить. Игра была азартная…

Как будто в «Буре» есть покой…

# Литтон Стрэчи
# Последние пьесы Шекспира
# Эссе из сборника «Книги и герои»
# © Перевод Т. Казавчинская

На современные критические работы о Шекспире решающее влияние оказало одно чрезвычайно важное обстоятельство: установлена и законным образом выстроена хронология шекспировских пьес, которая столь долгое время была предметом малоубедительных рассуждений, случайных догадок и, в лучшем случае, частных точек зрения. Теперь никто не станет утверждать, что «Буря» появилась раньше «Ромео и Джульетты», что «Генриху VI» непосредственно предшествовал «Генрих V» или что «Антоний и Клеопатра» последовали сразу после «Юлия Цезаря».

Все эти домыслы ушли в небытие: при изучении пьес, имевших твердую датировку, стало понятно, что с ходом времени менялось, соответственно, и шекспировское стихосложение. Было наконец проведено стиховедческое исследование, на основании которого с высокой степенью достоверности можно установить время появления любой пьесы; хаос уступил место порядку — историки литературы впервые могут судить не об отдельных пьесах, но обо всей их совокупности, выстроенной в исторической последовательности.

На этой твердой почве современным исследователям, конечно, не терпится заняться «созиданием». Совершенно ясно, что сочинения Шекспира, расположенные в хронологическом порядке, выявляют нечто более значительное, нежели развитие его стихотворной техники, — речь идет о развитии, так сказать, общего метода: подхода к героям и сюжетам, а также к реакции зрителя, которую они должны были вызвать. Отсюда очень легко перейти к самому Шекспиру, а там и к выводам, касающимся его умонастроения и образа мыслей. И, надо сказать, выводы такие постоянно делаются. Однако все они основываются на молчаливой предпосылке, будто действующие лица драмы — это реестр мыслей и чувств самого драматурга, их создавшего. Справедливость этого допущения никогда и никем не была доказана; так, никто не привел резонов, почему сочинителя фарсов следует считать человеком по преимуществу веселым, а Шекспира — коль скоро он в течение шести лет писал одни лишь трагедии — автором, погруженным (по крайней мере, на протяжении этих шести лет) в мучительные проблемы рода человеческого. Задача настоящего эссе отнюдь не в том, чтобы поставить вопрос о связи художника и его произведения — это означало бы признать справедливость расхожей идеи, будто характер творца непосредственно отражается в его творении. Мы же хотим задаться другим вопросом: насколько справедлив — в рамках этого допущения — общепринятый взгляд на эволюцию шекспировского умосозерцания…

Считается, что после счастливой юности и тягостных лет среднего возраста Шекспир достиг наконец светлого и безмятежного состояния духа, в котором и окончил свои дни, — на этом сходятся буквально все нынешние критики.

Основанием для этой «теории обретенного душевного покоя», скорее всего, послужил цикл сочинений, появившихся после того, как Шекспир окончательно уехал из Лондона. В цикл этот входят три пьесы: «Цимбелин», «Зимняя сказка» и «Буря», а также принадлежащие его перу части «Перикла», «Генриха VIII» и «Двух благородных родственников». Все эти пьесы и фрагменты стоят

особняком в его творчестве: весьма схожие меж собой во многих отношениях, они столь же резко отличаются от всего остального, им написанного.

Однако среди его сочинений есть законченная драма и фрагмент, до известной степени близкие пьесам последнего периода. Причем в двух этих вещах есть не только сходство с великими трагедиями, но и коренное от них отличие, хотя по времени создания они непосредственно следуют за периодом великих трагедий — периодом, который начинается «Гамлетом» (1601) и кончается «Антонием и Клеопатрой» (1608). В 1608 году творческая манера Шекспира изменилась неожиданным образом. В течение шести лет он упорно разрабатывал тему, которую не только выделил сам, но и довел до совершенства, а именно: трагедию сильной личности. Во всех его шедеврах предметом изображения было изменение незаурядной личности под давлением трагических обстоятельств; без созданных им гигантских образов в его великих трагедиях, надо думать, не было бы той сути, благодаря которой они и стали великими. Но после «Антония и Клеопатры» Шекспир намеренно отказывается от метода, которого придерживался все предшествующие годы. Казалось бы, что ему мешало из года в год сочинять очередных «Отелло» и «Макбетов»? Но нет, он открывает новую страницу: пишет «Кориолана».

«Кориолан» — вне всякого сомнения, пьеса и замечательная, и мучительная: замечательная тем, что в ней неожиданно проступают приметы нового Шекспира — Шекспира последних пьес; мучительная — потому что невозможно не думать о том, насколько лучше она могла бы быть написана. В сюжете таится множество возможностей: столкновение патриотизма и гордыни, внезапное позорное падение с высот славы и его следствия, борьба между любовью к семье, с одной стороны, и жаждой мести и эгоизмом — с другой; всего этого с избытком хватило бы на то, чтобы создать трагическую и величественную панораму для героя, который встал бы вровень с самыми прославленными образами Шекспира. Но автору не интересны были все эти возможности, из-за чего в представленной им драме скомканные и выхолощенные ситуации служат лишь жалкими подпорками для драпировок витиеватой риторики…

Считается, что примерно тогда же были написаны некоторые сцены «Тимона Афинского» — те, что грешат избытком риторики и бедностью человеческих характеров, а также, в отличие от «Кориолана», нарочитой грубостью тона. Своей невероятной злобностью, непотребством и сквернословием иные строки «Тимона» оставляют далеко позади все, что можно встретить по

этой части в мировой литературе: так мог бы выражаться дебошир-извозчик, имей он обыкновение говорить стихами. Но критики, не обинуясь, заявляют, что от этих яростных выкриков, от этого великолепного каскада непристойностей Шекспир в одночасье перешел к спокойствию духа и безмятежной радости, к ясным небесам и юным девам, а потом — и к всепрощению.

По мнению профессора Даудена[85], между 1604 и 1610-м годами перед внутренним взором Шекспира длинной чередой — как короли перед Макбетом — прошли трагические образы, завершающиеся фигурой неистового Тимона. Не в силах долее выносить прискорбное падение человеческой личности, поэт, дабы утешиться, обратился к пасторальной любви принца Флоризеля и Утраты и, залечив душевные раны, выразил свою глубочайшую и просветленную серьезность в «Буре», на чем и остановился.

Трогательная картинка, но только верная ли? Никто не станет спорить с тем, что Флоризель и Утрата — прелестные создания, что Просперо «серьезен», а Гермиона в известной степени «безмятежна», но почему, рассуждая о пьесах последнего периода, нам следует уделять внимание лишь этим лицам? Нынешние критики, снедаемые желанием отдать должное всему доброму и прекрасному, кажется, совсем упускают из виду, что у медали есть и другая сторона: они забывают, что в этих последних пьесах фигурирует немало персонажей, исполненных крайнего бесчестия, которое они демонстрируют с помощью весьма крепких выражений. Если от сочинений критиков перейти к соответствующим страницам «Цимбелина», «Зимней сказки» и «Бури», невозможно не испытать недоумения и неловкости. Как согласовать с прелестным изображением роз и юных дев «итальянского дьявола» Якимо, или Клотена, который «так низок, что не достоин даже низких слов», или его мать — «лукавую, как дьявол», или Леонта, или Калибана, или Тринкуло[86]? Обойти эти образы раздора и злобы, задвинуть их удобства ради в дальний угол, пока Автолик или Миранда[87] танцуют в огнях рампы, это, несомненно, искажение пропорций, ибо вторая группа персонажей очерчена ничуть не менее ясно и выразительно, чем первая. Нигде шекспировское обличение не достигает такой силы, как в «проникновенных речах» последних пьес. Нигде он не использует такие откровенно плотские метафоры, нигде так не злоупотребляет грубостью выражений, граничащей с явной непристойностью…

Но как случилось, что почти все критики настаивают на выводах, которые заводят нас в безнадежный тупик? Очарование, и серьезность, и даже безмятежность встречаются и во многих

других пьесах Шекспира. Офелия очаровательна, Брут серьезен, Корделия безмятежна — можно ли заключить из этого, что «Гамлет», и «Юлий Цезарь», и «Король Лир» проникнуты той же ясностью духа, что «Цимбелин», «Буря» и «Зимняя сказка»? Разумеется нет, возопят ортодоксальные критики, — это совсем другое дело. Пьесы последнего периода — не трагедии, у них счастливые развязки, они завершаются, подчеркивает сэр И. Голанц[88], сценами прощения, согласия, мира… И добродетель там не просто оправдана — она торжествует. Чего ж еще?

На это можно возразить, что даже торжество добродетели и красоты над низостью и безобразием, которые мы находим в финале одной из шекспировских пьес, не могут рассеять всепобеждающее чувство ужаса и мрака. Изабелла («Мера за меру») ничуть не менее чиста и обворожительна, чем Утрата и Миранда, и торжество ее ничуть не менее полно, но кто же станет отрицать, что конец «Меры за меру» скорее безысходен, чем безоблачен? В чем же причина? Отчего в одном случае счастливый конец радует зрителя, а в другом — нет? Отчего порой он значит очень много, а порой не значит ничего, независимо от того, побеждает в пьесе добро или нет?

За объяснением далеко ходить не придется. «Мера за меру», как почти все шекспировские пьесы, созданные до «Кориолана», по сути своей реалистична. Ее действующие лица — реальные мужчины и женщины, и то, что происходит с ними на сцене, имеет для них такие же последствия, как для реальных людей в реальной жизни. Если герои несут в себе добро, то это добро реальное, если — зло, то и оно реально; если их страдания невыносимы, мы им сочувствуем, независимо от того, победит ли добро в конце пьесы или нет, точно так же, как сочувствуем подлинным страданиям наших друзей. В пьесах последнего периода все совсем не так: мы больше не в реальном мире, мы — в мире волшебства, загадки, чуда, в мире меняющихся образов, в мире безнадежного анахронизма, в мире, где каждую секунду может случиться что угодно. Видимость реальности, конечно же, соблюдена, но — только видимость… Само собой разумеется, что главный закон страны чудес не может быть нарушен, здесь все всегда кончается прекрасно: принцы и принцессы не могут не пожениться и не жить долго и счастливо — зачем иначе нужна была бы вся история? А злодеи и злые духи, разумеется, не могут не раскаяться, чтобы получить прощение. Но совершенно ясно, что все эти счастливые развязки, все эти традиционные сказочные концовки нельзя считать проявлениями безмятежной ясности духа того, кто все это придумал, они свидетельствуют лишь о том, что он не хуже всякого другого знал, как должны

заканчиваться сказки.

Нет ни малейших сомнений, что именно сочетание обворожительных героинь и счастливых концовок так ослепило современных критиков, что они перестали замечать все остальное. Якимо, или Леонт, или даже Калибан — дескать, не в счет: они же в конце концов раскаиваются и получают прощение, а на таких укрощенных и мирных врагов можно не тратить лишних слов. Не спорю, это образы гротескные, не возражаю, в жизни их не встретишь; но хочется спросить, случалось ли кому-нибудь познакомиться с Мирандой или завязать дружбу с принцем Богемии Флоризелем? И можно ли сказать, что Шекспир был «нежен и возвышен» и пребывал в мирном, ясном состоянии духа, когда создавал королеву в «Цимбелине» или писал два первых акта «Зимней сказки»?

Не привлекала к себе должного внимания и еще одна особенность этих пьес: они зачастую написаны с откровенной небрежностью. До чего же затянута концовка «Цимбелина»! А какими хитросплетениями сюжета, переодеваниями, поучениями злокозненно исполнена главная пасторальная сцена «Зимней сказки»! И это никак не напоминает промахи, которые не только не обедняли, а лишь подчеркивали прелесть прежних пьес. В отличие от былых огрехов, которые были занимательны или прекрасны сами по себе, эти либо нужны для фабулы, либо просто неуместны. Невозможно отрицать, что Поликсен, и Камилло, и Себастьян, и Гонзало, и Беларий[89] нагоняют на нас скуку, а временами и вовсе выводят из терпения — в них меньше жизни, чем у привидений; это просто говорящие манекены, которые подают бесцветные реплики, нужные лишь для того, чтоб не заглохло действие. Как разительно они отличаются от второстепенных героев ранних шекспировских пьес!

Трудно не прийти к выводу, что Шекспиру все это наскучило. Наскучили люди, наскучила реальная жизнь, наскучила драма. Наскучило все, кроме поэзии и поэтических грез. Нередко ощущается, что ему больше не интересно, кто какую реплику подал и что происходит в пьесе, если там нет места для высочайшей лирики, какого-либо неожиданного ритмического эффекта, глубокого мистического монолога… Наверное, в этом состоянии он и писал свою часть «Двух благородных родственников», предоставив Флетчеру придумывать сюжет и выбирать героев, а себе оставив лишь цветистые строфы; наверное, в этом состоянии он бросил на полпути унылую историю «Генриха VIII»; наверное, в этом состоянии он сочинял, нещадно эксплуатируя свою риторику, бессильную, архаичную часть «Перикла».

Не таким ли он был в последние годы? Отчасти завороженным видениями изящества и красоты, отчасти томящимся смертельной скукой; порой уносимым полетами фантазии и слагающим неземные песни; порой преисполненным безмерного отвращения и, вопреки апатии, разражающимся горькими и обличительными речами? Если нам следует понять его тогдашнее умонастроение, то, несомненно, так…

**У. Х. Оден**
**Зеркало и море**
**Комментарий к «Буре» Шекспира.**
**Фрагмент поэмы**
**© Перевод и вступление А. Нестеров**

# От переводчика

«Зеркало и море» (1949) Уистена Хью Одена — пожалуй, одно из самых «странных» и сложных его произведений. Сам автор дал этой драматической поэме подзаголовок: «Комментарий к 'Буре' Шекспира». Выпускник Оксфорда, Оден откровенно иронизировал: вместо ученого тома, пояснения к тексту, сравнения его версий в разных изданиях, раскрытия реалий, аллюзий, заимствований, и т. п., — читателю предлагалась… вариация на тему шекспировской пьесы. Оден просто берет и ставит свою «Бурю» — совершенно модернистскую вещь, сродни «барочным» опусам Стравинского, вроде «Мессы, для смешанного хора и ансамбля духовых» (1948) или «Кантаты на стихи анонимных английских поэтов XV–XVI вв.» (1952), написанным примерно тогда же. (Не говоря уже об опере «Похождения повесы» (1951), либретто к которой Оден, в соавторстве с Честером Коллменом, и писал). И эта «Буря» начинается с того, что Просперо отпускает Ариэля, вернее, уже отпустив, просит чуть повременить:

> Побудь со мной, Ариэль, пока собираюсь, — пусть
> первым свободным
> деяньем твоим будет
> скрасить немного отъезд мой; раздели смятенье мое, подобно тому,
> как прежде служил ты исполнителем воли моей,
> не
> всегда благодатной…

Как комментарий разворачивается после текста, оденовская «Буря» разворачивается после шекспировской, это своеобразный постскриптум к ней, написанный из XX века, после Второй мировой войны.

Само название, «Зеркало и море», отсылает к связанному со стихией воздуха Ариэлю — духу воображения, неуловимой, подвижной изменчивой реальности отражения мира в сознании, и к Калибану — связанному с низменным материальным началом, «тиной бытия», в которую погружен наш мир; напомним, что, когда шут Тринкуло находит Калибана, он не может решить, что или кто перед ним: «Человек или рыба? Живой или мертвый? Рыба; пахнет рыбой; настоящая выдержанная рыбья вонь. Вроде трески не первой свежести»[90]. Но отношения Ариэля и Калибана

у Одена — гораздо сложнее, чем просто противостояние Воображения и Реальности. Когда-то Оскар Уайльд писал в предисловии к «Портрету Дориана Грея»: «Ненависть девятнадцатого века к Реализму — это ярость Калибана, увидевшего себя в зеркале. Ненависть девятнадцатого века к Романтизму — это ярость Калибана, не находящего в зеркале своего отражения». Оден явно держит в сознании это уайльдовское определение, но одновременно «работает» с множеством иных представлений. Иногда он называл «Зеркало и море» своей *Ars poetica.* Это действительно попытка сказать о том, как взаимодействуют жизнь и искусство. Попытка разыграть это взаимодействие в лицах. Вот сонет, вложенный в уста Фердинанда: предельно напыщенная любовная лирика. Но, как заметил Оден в одном из разговоров, весь этот страстный поток образов на самом деле призван как можно точнее передать ощущение любовника во время соития. Так Калибан и Ариэль кружатся в сложном танце, делая шаг вперед, отступая, отходя и возвращаясь — подобным образом танцевали при дворе Елизаветы, выписывая сложные па, ни при каких обстоятельствах не забывая о 32 видах танцевальных шагов и 6 видах танцевальных подскоков, при этом главным было невзначай не коснуться партнера… В силу чего иные из этих танцев были очень и очень эротичны…

То, что предлагается читателям ниже, — это фрагмент, первая часть монолога Калибана — своеобразная кода к оденовской поэме. Риторические пассажи Калибана — с одной стороны, образцом им послужили тексты шекспировской эпохи, вроде «Отчета об истинном ходе битвы, что приключилась прошлым летом близ Азорских островов между барком 'Отмщение', одного из судов Ее Величества, и Армады короля Испании» Уолтера Рэли, где число слов в первой, витиеватейшей фразе, равняется числу потопленных англичанами кораблей испанской Армады. А с другой стороны, Оден отталкивался от формы «Стихотворений в прозе» Генри Джеймса, и перед нами — версеты. И в них Калибан, сиречь Реальность как она есть, изъясняет свое ви́дение ситуации, заданной Шекспиром. Претендуя на то, что привычное нам описание искажено и ведьма Сикаракса, от которой он, Калибан, рожден, на самом деле зовется Венерой, и он, Калибан, имеет и другое имя — Купидон. Он — эрос этого мира. И говорит он очень убедительно, заставляя (несомненно заставляя) читателя если не поверить, то прислушаться к его правоте.

В чем эта правота, мы поймем, вспомнив ранее стихотворение Одена, посвященное спору любви и времени: юный любовник

поет о том, что чувство его пребудет вечно, покуда не столкнутся континенты, на улицах не запоют рыбы, а реки не перехлестнут горные вершины. Время же напоминает ему: оно все равно прервет танцы, заставит замолкнуть лучшего из скрипачей, ледник постучит в дверь шкафа, постель — вздохнет, как пустыня, а трещина на чайной чашке откроет тропу в землю мертвых… И дальше следуют две строфы:

> ’O Look, Look in the mirror,
> O Look in your distress:
> Life remains a blessing
> Although you cannot bless.
>
> ’O stand, stand at the window
> As the tears scald and start;
> You shall love your crooked neighbour
> With your crooked heart.

Перевести их можно примерно так:

> Гляди, гляди в отчаянье
> В зеркальное стекло:
> Да, жизнь благословенье,
> Но кто нам дал его?
>
> Стой у окна и, плача,
> На улицу гляди:
> Уродство в своих ближних
> Уродливо люби…

Но все же в оригинале есть то, что очень важно для оденовского текста, и то, что плохо ложится на русский. Оден говорит: «love your crooked neighbor / With your crooked heart» — здесь важно слово «crooked» — «кривой, перекрученный». На самом же деле, то отсылка к детскому стишку — его знают в переводе Корнея Чуковского почти все и в России: «Жил на свете человек, скрюченные ножки…» В оригинале это было: «There was a crooked man, and he walked a crooked mile»… И стихотворение Одена — о том, как ущербным, перекрученным сердцем любить таких же ущербных, перекрученных ближних. Вот об этой любви и говорит Калибан. Он — голос реальности, и Оден — абсолютно честен, стараясь прислушаться к нему, к утверждению о том, что другой любви, кроме вот такой убогонькой и ущербной, в этом

мире нет и не может быть… В этом правда — правда Калибана, через Калибана сказанная и требующая для ее принятия серьезного и настоящего усилия. Калибан говорит весьма неприятные для нас вещи — но было бы слишком просто списать их на ерничанье и безобразия этого шекспировского персонажа…

# Калибан — зрителям

Если теперь, отпустив наемных лицедеев с вердиктом, который простирается от поднесенных в знак признательности орхидей до тухлых яиц — ими швыряются, не в силах сдержать отвращение, а отмеченный сим подношением сам становится отвратителен, вы просите, вопреки очевидному факту его бесповоротного отсутствия, — но вы все же просите подняться на сцену нашего славного, великого и давным-давно мертвого автора: пусть встанет перед опустившимся занавесом и склонится в застенчивом поклоне, ибо кто, как не он, несет ответственность за эту последнюю, самую зрелую его постановку; и я, хоть вовсе не горю желанием, а испытывая то же смятение, что и собравшиеся в этом зале, и неотделимый от того обескураживающего образа пьесы, что сложился у вас, презренный и презираемый, отвечу на ваш крик замешательства, ибо, в силу отсутствия всемудрого и всеведущего мастера, кому же еще, как не эху его голоса, отвечать на ваш умоляющий вопрос — вы ведь так хотите все это обсудить.

Нужно признать [сейчас я озвучиваю эхо ваших голосов], все мы испытываем нервическую растерянность, отчасти — не будем кривить душой — смешанную с неприкрытой обидой. Разве можно стерпеть, что в этом его эпилоге представленный в известном образе тип творческого начала, который вы приписываете себе, удостаивается столь сбивчивой, столь робкой и малодушной защиты? Обреченные, по вашей воле, сомнениям, отягощенные, опять же по вашей воле, горестным замешательством, мы, скажем прямо, не в том положении находимся, чтобы просто так отпустить *кого бы то ни было.*

И наша родная Муза, видит Бог, здесь отнюдь не исключение. Что причиной тому — невинность ее детского сердца, для которого все сущее преисполнено чистоты, или свойственная ей безмятежность, порожденная высоким положением в обществе, когда ровный тон и невозмутимый облик избранных заставляют обитателей пригородов гадать, что же на самом деле думают застегнутые на все пуговицы аристократы, или все дело в грустной, преисполненной горечи Вероятности, но до иных вопросов ей нет дела — она не должна и не будет на них отвечать: с высот мудрости ей незачем судить, незачем выносить приговор, она просто придумывает, просто изобретает — милое, преисполненное сердечного великодушия создание — что до tout le monde: мнения большинства — характерным образом ее знаменитые, незабвенные, вечера, присутствовать на которых

мечтают все и каждый, внимательному взгляду являют вечносияющее, никогда не тускнеющее доказательство одного: ее не слышат, пусть ей и дана поразительная сила соединять несоединимое, заставляя *каждую* краску социальной и моральной палитры работать на поистине блестящий результат, — навык этот не давался ее греческой тетушке или ее галльской сестрице, для них он был недостижим, она же, благодаря ему может на всех парах нестись к запретной невнятице, а потом, в последний момент, на вызывающем дрожь краю богемного обрыва совершить блистательный разворот, нарушая все правила — и выходя победительницей.

Для нее не существует осторожного разделения публики в зависимости от социального слоя, вкусов и прочего, ей не свойственно застенчиво прислушиваться к тем, кто не хотел бы, не мог, ни за что не стал бы подвизаться на этом поприще, у нее нет тщательно выстроенной шкалы: кого именно следует приглашать на героические вторники (вечерний костюм — обязателен), комические четверги (для детей), фарсовые субботы (al fresco). Нет, она предлагает только настоящее, приобщение к театральности как к яству, ее практика основана на правоверной присяге, а ее гремучее варево — превосходнейшего качества.

И покуда очередной гость осторожно присматривается к ней: дома у нее весьма мило, просто чудесно, столько всего вокруг, — на него, выстроившись в боевые порядки, обрушиваются трагические стенания и вопли, ряды преисполненных юмора сентенций, испеченные на скорую руку каламбуры, потоки невнятицы, притом весьма низкопробной, — но все это делается во имя одного: спектакль не может остановиться.

И если подхваченный волной ее улыбки — почему бы и нет? — гость решится исследовать ее обширный и запущенный особняк, отдав честь его милым, пусть и странным гениям-хранителям, заботящимся, чтобы дом был удобен и соразмерен, — всем этим бесконечным божкам потайных лестниц и влекущих альковов, — игнорируя заливающиеся смехом группки и поглощенные друг другом разгоряченные парочки, для которых у него есть лишь одно определение: «удивительные люди», при этом сам не переставая удивляться, но допуская куда более замысловатые отношения, о чем он догадался последним — желчный князь, расслабившийся в присутствии флегматичного дворецкого, потная рука тянется к сухой, молодость, овеянная славой и слухами, сменяется скаредной холодной старостью, он озадачен тем, что дом не кажется каким-то странным видением безмерной свободы говорить, говорить, говорить, раскачивая, но — он в этом убежден — ни в коем случае не переворачивая эту

переполненную лодку.

Он мог бы спросить, что такого сделала щедрая на милости богиня всем этим людям, которые, стоит ей обронить намек, в одночасье доверчиво отказываются от въевшихся в них привычек, коими обзавелись во имя здоровья и счастья, привычек, которые с ними днем и ночью, но в этом необычном для них состоянии расхристанности — подтверждение тому отсутствие даже легкой дрожи, отсутствие намерения немножко всхрапнуть — они не обращают никакого внимания на мгновенно пробежавший сквозняк. Что же происходит? Что за чудо разом отменяет законы повыцветшей истории, тусклой географии, унылого здравомыслия, правящие за пределами, очерченными ее верой, ее очарованием, ее любовью, ее властью? Да, да, увы, именно — именно здесь, именно сейчас мы имеем дело с чем-то подобным.

Как же так вышло, что ты, один из старейших гостей, пользующихся ее гостеприимством, один из членов ее узкого внутреннего круга, возможно, самый близкий ей человек, как можешь ты быть повинен в невероятном — такому нет прощения — предательстве, потакая созданию, о котором ты лучше кого бы то ни было должен знать: она не могла, не желала терпеть Его присутствие ни при каких обстоятельствах, ни-ког-да, ни в час ночной, ни при солнечном свете, уникальная ситуация, когда духи, ей прислуживающие, получили абсолютно ясные инструкции: не впускать ни за что — ни в парадную дверь, ни с черного хода.

Лишь перед Ним, только перед Ним прочертила она эту границу, и не потому, что есть пределы ее сочувствию, а именно потому, что их нет. Ибо все, что она есть, все, чем она намерена быть, не допускает и мысли, чтобы в ее присутствии был явлен принцип равнодушия, неотождествления, серьезности, чтобы рядом с ней находилось единственное дитя ее Злейшей Врагини, соперницы, чье имя никогда не коснется ее губ — хватит и того, что она называет ее «эта завистливая ведьма» — ту, что не правит, не вносит порядок, а есть просто неуправляемый хаос как таковой.

Помимо всего прочего, она знает — хорошо знает, — что произойдет, если по какой-нибудь досадной оплошности — злой умысел ей не привидится и во сне — Ему удастся просочиться в дом. Она предвидела, во что превратится в Его присутствии разговор, искусно направляемый к тому, чтобы в нем, как в видении, раскрылась любовь частных лиц или идея общественной справедливости, разговор, подогретый восточной цветистостью и вдруг оборачивающийся чем-то дурно пахнущим, переходящий в общий гам, и вот видениям накинута удавка, остается только

краснеть на очной ставке со «здесь и сейчас»; она предвидела, во что превратит Он любой прием, своим отказом двигаться в такт, нарушая чудесный порядок танца, постукиванием пальцев по подносу, срывая ужин; хуже всего, она предвидела, и предвидение это вселяло в нее ужас, что припасено Им в самом конце вечера для нее: Ему ведь мало вывести гостей из себя, испортить им веселье, Он будет глумиться не переставая, покуда не достигнет пика — и примется, страшно сказать, издеваться над тем, что она невинна.

Предположим даже, что в ваших глазах она — вовсе не дорогой друг, хотя мы всегда искренне считали иначе, и то, чему мы стали свидетелями, было вовсе не тем, чем казалось, — то был не акт необъяснимого предательства священных уз, пронесенных через всю жизнь, а давно продуманная и выношенная месть, вечер, выбранный, чтобы поставить точку и рассчитаться за давнюю обиду, которую невозможно забыть, но даже если так, зачем заставлять страдать нас, нас, не сделавших вам ничего плохого, никогда ни о чем таком не помышлявших? Конечно, отношения в театре, не в меньшей мере, чем супружеские отношения, подчинены закону благопристойности: перед гостями, на глазах у слуг и детей не допускают одиозных откровений, проявлений вражды, никаких «сцен», не важно, до какого внутреннего накала, до какого давления могут дойти и обвиняющая, и обвиняемая стороны, но тон, тема разговора совершенно обычны, дабы внешне все выглядело чопорно и изящно, так что даже самый неблагожелательный наблюдатель ничего не заметил, и, покуда все, кого проявления гнева или подозрение будут стеснять или развлекать, не отправятся в дальние комнаты, не поднимутся по лестнице, не выйдут из дома — до тех пор голос не поднимется до визга, стол не задрожит под ударом кулака, подозрительное письмо не будет вырвано из рук, а возмутительный счет не будет яростно предъявлен виновному.

Ибо мы, в конце концов, — чужие ей, не будем об этом забывать. Мы не притязаем на то, что входим в число ее добрых знакомых, зная так же хорошо, как и она: мы сейчас и всегда находимся по другую сторону занавеса. Мы просим лишь об одном: пусть занавес поднимется на несколько часов и нам, скромным ничтожествам, будет позволено, вытянув шеи и разинув рты, глазеть на то, что так чудно происходит там, на сцене. Мы вовсе не настаиваем на том, чтобы она говорила с нами или пыталась нас понять; напротив, единственное наше желание состоит в том, чтобы она навсегда сохранила искони присущую ей высокую отчужденность, ибо в ее мире нас восхищает одно: он никак, никоим образом, не может стать миром, в котором мы

привыкли дышать и действовать, ибо в доме ее нечто вроде права мирного прохода судов через проливы соблюдается столь последовательно, что одно и то же пространство принимает и заговорщика, и его жертву, генералов обеих враждующих армий, хор патриотов и хор святых сестер, дворец и скотный двор, собор и пещеру разбойников, а время отнюдь не похоже на ту непреклонную стихию, которой мы столь фатально принадлежим и с которой так хорошо знакомы: в ее мире время — это пассивно-доброжелательное создание, оно позволяет ей и ее друзьям с общего согласия делать, что им заблагорассудится (а они пользуются преимуществом их странной власти и по своей воле пролистывают часы, дни и даже — годы: таинство драмы состоит в том, что вовлеченные в нее анонимно приходят к согласию, сколько именно часов, дней или лет можно пропустить без ущерба для действия); в этом мире — свои установления: моральный закон там столь непреложен, что чистая робкая душа не только заслуживает награды, но еще и получает ее; убогий пастушок Давид повергает Голиафа, чья грудь бугрится мышцами, как у гориллы, одним-единственным камешком, точно выпущенным из пращи; проявления внутренней жизни в благословенном климате ее страны ничего не стоят и являются самой обыденной вещью; все знают, что внезапный всплеск музыки или метафор расчищает пространство для скорби и инвектив против мироздания как такового; участникам сцены насильственной смерти всегда обеспечена элегантная расстановка; а картина, которую нам представляют — прекрасно подобранный пример истинного разлада; каждая проблема — серьезна, глубока и изящна, а подана она так, что не перегружена лишним и не тонет в мелочах; и наконец, пассажиры высаживаются на сушу со всем багажом, в целости и сохранности, в здравом уме и добром здравии, без единого синяка или ссадины.

В этом мире свобода не сопряжена со страхом, искренность преисполнена силы, чувствам скорей дана воля, чем предписана сдержанность — и нам нечего там делать: мы не настолько заблуждаемся насчет того, каковы мы есть, каковы наши интересы, чтобы надеяться или, больше того, хотеть туда попасть, не говоря о том, чтобы там поселиться.

Должны ли мы — похоже, что не должны, — напоминать вам, ее существование не чета нашему: ей даровано наслаждаться бесконечным изъявительным наклонением, вечным грамматическим настоящим, неограниченным активным залогом, тогда как в нашем неуклюжем, неряшливом, сметанном на живую нитку мире любые два человека, будь то члены одной семьи или

просто соседи, с необходимостью предполагают, что во всех числах и падежах подголоском присутствует некий враждебный третий, хотя без презираемых или наводящих ужас Других, что следят за нами, откуда у Нас взяться нежности и доверию друг к другу, с опаской косящихся на этих чужаков; так что chez nous[91] пространство — не необитаемый «круг земной», а некий его сегмент, и самое важное в этом сегменте — дом, держится на системе вертикальных и горизонтальных координат. Всегда есть и всегда будут границы, отделяющие лучших от прочих, — вот река, на одной ее стороне преисполненные инициативы и чести леди и джентльмены прогуливаются рука под руку в достойных одеждах, тогда как на другом берегу роятся дикари с их заразными болезнями, или возьмем эквивалент реки, железнодорожную ветку, вдоль которой домики крепко стоят на земле, к каждому прилагается гараж и прекрасная женщина, иногда гаражей даже несколько, а вот дальше от железной дороги: скопление лачуг, что дают убежище ордам серых воротничков, едящих бланманже и за всю жизнь не сказавших умного слова. Выбирайте пример на свой вкус: возьмите ученейшую религиозную общину или дикую сектантскую группировку; возьмите какой-нибудь колледж. И если река или железная дорога отделяют «чистых» от «нечистых» en masse[92], то газон или коридор дают нам более изысканное разделение, когда по одну сторону живут души тонкие, умеющие ценить, а по другую — грубые, способные лишь оценивать, или те, кто суеверно готов считаться с причинно-следственными связями, многим во имя них жертвуя, и еретики, что свели поклонение истине к ее голому описанию; разве не так создаются научные специализации — их границы от недипломированных чужаков охраняют при помощи зонтика и научных журналов так же рьяно, как лесник с ружьем охраняет заповедник от браконьеров. Ибо не будь границ, пересекать которые запрещено — как бы мы узнали, кто мы и чего мы хотим? Это они даруют нашему мирку его аккуратность и четкость, заставляя нас защищать его во что бы то ни стало. Благодаря им мы знаем, с кем надо водить знакомство, крутить романы, обмениваться шутками и кулинарными рецептами, штурмовать горные вершины или сидеть, рыбача, на пирсе. Благодаря границам мы знаем, против кого нам следует восставать. Мы *можем* шокировать родителей, время от времени наведываясь в забегаловку у железной дороги, *можем* забавляться мыслью: не организовать ли нам заговор и не взять ли в осаду почтовое отделение за рекой, иначе вечер был бы на редкость скучен?

Конечно, эти раздробленные частные регионы в сумме

должны создавать единое публичное пространство — так подсказывают логика и инстинкт, и мы с ними согласны. Конечно, днем объединяет одна и та же надежда на прибыль в бесстрастном сиянии ее славы, а ночью — мягкий свет одной и той же эротической ностальгии, но вне обособленности наших частных ситуаций — мы в этом совершенно убеждены, — вне наших местных представлений о том, что такое триумф и провал, вне разницы наших доктрин о транссубстанциональной природе сочных ягодиц, распластанных на столе яств земных, — ягодиц, при виде которых наш рассудок отказывает, по вполне понятным причинам, а руки сами тянутся им навстречу — тайком или нагло-демонстративно, вне этого каждый наш конкретный выбор: на каком холме было бы романтично разметаться, к какому морю забавней рвануть, наше сугубо личное понимание того, кто именно для нас чужой, во всей полноте этого слова, наше томление по утраченному партнеру, который бы принял наши жалкие невзгоды не потому, что охвачен желанием, а потому, что преисполнен сочувствия к нам, вне — будем кратки — всеобъемлющей формулы, в чем наша отдельность и в чем наше отличие от других, Целое не имело бы для нас никакого значения, и его Дни и Ночи не были бы нам неинтересны.

То же самое касается и Времени, ибо для нас Время не ее добрый старый поклонник, только и думающий о том, как бы угодить всем ее друзьям, а верховный судья, суд его заседает непрерывно, и решения этого суда, отличающиеся лаконичностью: первое касательно потери волос и таланта, второе — касательно воздержания от греха в течение всех семи дней недели, а третье — касательно скуки жизни, обжалованию не подлежат. Мы бы не сидели здесь сейчас в этих креслах: чисто вымытые, обогретые, хорошо поевшие, на местах, за которые мы заплатили, — если бы не было других, этой возможности лишенных; наша живость, наше чувство юмора — живость и чувство юмора тех, кто выжил в катастрофе и сознающих, что есть и другие, которым не так повезло: те, кто не был столь удачлив при плавании через узкий пролив, те, к кому аборигены не были столь расположены, те, на чьей улице разорвалась бомба, или те, по чьей стране прокатился голод, миновавший нашу, те, кому не удалось отразить натиск бактерий и не удалось предотвратить вспучивание живота, те, кого родители застали в неглиже, те, кто стали жертвой своих желаний, которым не могли соответствовать или были сведены в могилу тщетными сожалениями об упущенных возможностях; мы помним о тех, кто был лучше нас, больше нас, но от кого Фортуна однажды отвела свою хранящую длань — и вот им остается нервно играть в шахматы с

подвыпившим капитаном в грязной забегаловке где-нибудь в районе экватора или полярного круга, или в нескольких кварталах от нас выть и орать, будучи привязанными к койке, или быть сброшенными, после того как с тела сорвут остатки лохмотьев, в общую могильную яму. И — прости нас за это напоминание — не следует ли тебе, наш дорогой мастер, задуматься о том, что мы вполне могли и не прийти сегодня на твой спектакль, разве не бывало, чтобы одаренный талантом — и кто знает, может, даже больше, чем ты? — автор не женился на красотке из бара, не ударился в религию, не пошел ко дну со всеми своими рукописями во время путешествия на трансатлантическом лайнере, и единственная запись об утрате осталась в углу страницы в какой-нибудь местной газетке, под рецептом «Индейки для влюбленных»?

Ты ведь сам, помнится, говорил, что игра лицедеев призвана «держать зеркало перед природой»[93]. Как всякий афоризм, фраза эта взывает к ложным истолкованиям, но, как бы ни было, она указывает на один аспект отношений реальности и воображения: их ценности склонны подменять друг друга; разве чуждость, внеположность этому миру не есть самая сущность искусства, ведь именно на нее указывает твоя заведомо тенденциозная цитата: с той стороны зеркала воля к композиции, к тому, чтобы любой ценой создать удачный слепок реальности, оборачивается *необходимым основанием всякого бытия* — всякой конкретной попытки жить, любить, побеждать, становиться иным, — вместо того чтобы быть, как у нас здесь, попыток этих случайным результатом?

Это взывает к манифестации Ариэль — ты ведь так назвал духа рефлексии, или, правильнее сказать, отражения мира в сознании? Но тогда ни скромность, ни страх наказания не смогут удержать нас от публичных исповедей, и публика будет в курсе, о чем эта леди болтала за крикетом и что за инцест совершил во сне сей джентльмен. Это Он, вечный Ариэлев оппонент, требует от нас скрытности? Тогда родные и близкие лицедеев должны принимать за чистую монету их пол и возраст на сцене — за пределами театра появление мужчин в женских нарядах немедленно обратило бы на себя внимание полиции или насмешливый свист наглого школяра. Такова запрашиваемая цена — цена, которую платят гордо, пыжась, улыбаясь счастливой улыбкой во имя всеобщего умиротворения и счастья, за привилегию всем прийти к финишу одновременно.

Тогда как — не перестаем мы удивляться, — зная все это, ты мог действовать, словно… словно тебе даже не приходило в голову: застенчивое сосуществование абсолютно естественного,

как праворукость, и по первому зову бросающейся ему на помощь полной его противоположности, — да еще обе сущности жаждут умалить свое значение, — все это ничто иное, как одновременное надругательство над обоими мирами; можно подумать, ты не отдавал себе отчета, что все эти магические музицирования, эти орфические чары, превращающие свирепых глухих голодных тварей в благодарных экскурсоводов и оракулов, которые охотно проведут героев где угодно и расскажут им все, что нужно, не взяв за то никакой платы, выражают — разве это не ясно любому? — последнюю вырвавшуюся у него ноту: *нет* — ноту, вырвавшуюся спонтанно, это не глухой шепот и уж тем более не одобрительный выкрик.

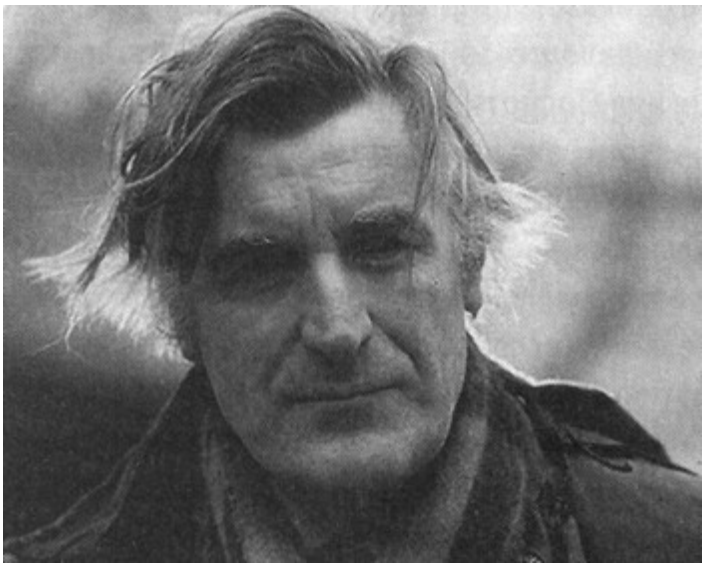
А значит, не напрашивается ли заключение: как ни склонен ты, дорогой мастер, пренебрегать поэтикой и относиться к ней свысока, твой глубинный мотив, когда ты вводил Его в круг тех, к чьему обществу Он не принадлежит и не может предстать перед ними ничем иным, как грубо искаженной пародией на самого себя, в облике покалеченного одичавшего раба, — мотив этот заключался в том, чтобы дать нам пощечину, нанести смертельное оскорбление — это нам-то, среди которых он пребывает, что ж, бесславие тоже обращается славой, грубость оборачивается славой, — не меньше личность, чем нагая красавица, августейше избранная править нашими небесами, он есть единственный возлюбленный сын Той, кто в ее истинном окружении слывет вовсе не ведьмой, а самой чувствительной и нежной из богинь, Той, чье влияние сколь благотворно, столь и пагубно, на гоночном треке не менее, чем в спальном вагоне Восточного экспресса, ибо она есть наша великая белая Королева Любви?

Но и это еще не худшее, в чем мы подозреваем тебя. Если слова не сочатся елеем, это еще не значит, что они вызывают ломоту в костях.

Он в конце концов может вернуться к нам, чтобы обрести утешение и уважение, и, возможно, это произойдет после того, как Он на собственном опыте, впервые в жизни, познает, каково это, когда на несколько часов тебя оставляют в покое; Его восприятие нашей любви от этого станет лишь свежее и ярче; что же касается Его дорогой матери, Она слишком велика и слишком занята, чтобы прислушиваться к нашим словам и нашим помыслам и принимать их во внимание. Если бы мы только были уверены в том, что злой умысел автора ограничится словесной перепалкой, мы бы давным-давно потребовали назад наши деньги и, насвистывая, отправились домой, в постель. Увы, в дополнение к открыто высказанному негодованию мы гораздо больше боимся

того, что могло бы совершиться втайне. Возможно, не довольствуясь тем, что в царство Ариэля вовлечен Калибан, автор позволил Ариэлю просочиться в Калибановы уделы? Мы с беспокойством отмечаем: когда все прочие участники финальной сцены распущены восвояси, Он не был возвращен в свой древесный плен, как следовало бы сделать. Где же Он теперь? Ибо если вторжение реальности нарушает поэтический строй и причиняет неудобство, это пустяк по сравнению с тем непоправимым ущербом, который может нанести вторжение поэтики в реальность. Мы не хотим присутствия Ариэля здесь, чтобы Он во имя братства рушил изгороди, огораживающие наши участки, во имя любви соблазнял наших жен, а во имя справедливости крал наши пенсионные накопления — священные пенсионные накопления. Где Ариэль? Что с Ним сделали? Мы не можем, не осмеливаемся покинуть театр, покуда нам не дадут вразумительный ответ. <…>

**Тед Хьюз**
**Шекспир и Богиня Полноты бытия.**
**Фрагменты книги**
**© Перевод и вступление**
**А. Мясникова**



# От переводчика

Для Теда Хьюза, крупнейшего английского поэта второй половины XX века, Шекспир всегда был центром европейской культурной традиции. По его мнению, Шекспир обладал чертами поэта-пророка, поэта-шамана, чье творчество всегда представляло собой интерпретацию древних мифов. Взгляды самого Хьюза на природу поэзии смолоду складывались под влиянием «Белой богини» Роберта Грейвза[94] — за успехи в учебе Хьюзу вручили эту книгу еще в школе. Грейвз называл свою «Белую богиню» «исторической грамматикой поэтической мифологии». В этом программном сочинении, как говорит В. Скороденко, «истоки поэзии возводятся к временам глубокой древности: к эпохе матриархата — и связываются с фигурой короля, приносимой в жертву богине-женщине… поэт не „сочиняет“ и, тем более, не „делает“ стихи — он как бы озвучивает поэзию, существующую помимо него и вбирающую в себя миф, космос, индивидуальные судьбы и весь совокупный человеческий опыт»[95].

Хьюз, который, как и Грейвз, был знатоком античности, начал исследовать шекспировские тексты задолго до написания своей пятисотстраничной книги «Шекспир и Богиня Полноты бытия» (1992). В конце 70-х, будучи уже признанным поэтом, он выпустил «Избранное» — сборник шекспировских монологов, которые в новом контексте неожиданно обрели связность и универсальность.

Примерно тогда же поэт начал сотрудничать с Питером Бруком[96]. В парижском «Центре театральных исследований» Хьюз предлагал актерам идеи тех или иных драматических ситуаций, которые они разыгрывали в многочасовых импровизациях. Позднее он пришел к выводу, что наибольшим успехом у зрителей пользуются сюжеты, представляющие собой вариации нескольких ключевых, архетипических схем. Он настолько натренировался в их отслеживании, что в дальнейшем, при работе с шекспировскими пьесами, эти схемы-сюжеты начинали всплывать сами. По мнению Хьюза, Шекспир прекрасно ощущал силу воздействия мифа на зрителя и пользовался этими схемами-сюжетами сознательно.

По Хьюзу, вся шекспировская драматургия развивается из комплекса мифов о Богине-матери, где основной сюжет сводится к замене главного женского божества мужским (что исторически знаменует переход от матриархальной власти к патриархальной, а также отделение человека от природы). Это миф о вечной мести, где Богиня-мать предстает в своем темном обличии.

Однако и месть, и последующая смерть обидчика имеют исцеляющее значение, и возродившийся Бог снова становится возлюбленным Богини.

Центральное понятие хьюзовского шекспироведения — идея сквозного сюжета, в его терминологии — «трагического уравнения». Узурпация власти Богиней приравнивается к смерти Бога и к его последующему возрождению. Изначально воплотившись в ранних поэмах «Венера и Адонис» и «Лукреция», «уравнение» превращает всех трагических героев Шекспира в Адонисов, отвергающих Богиню.

Поэма «Венера и Адонис»[97] задает основной тон трагическим метаморфозам героев шекспировских пьес, так как Адонис, Венера, Вепрь, Цветок так или иначе будут появляться в разных его пьесах. «Трагическое уравнение» Хьюза — Шекспира усложняется тем, что каждый член уравнения имеет многочастную структуру. Так, в мифах у Богини обычно три сменяющихся лика: Мать, Священная невеста и Темная Богиня, а в хьюзовском шекспироведении Венера, влюбленная в Адониса, — Священная невеста, леди Макбет — воплощение Темной Богини. С многоликостью, трагической раздвоенностью Богини связана и проблема «двойного ви́дения», или проблема обнаружения шекспировским героем обратной стороны реальности. К примеру, трагической раздвоенности исполнены те пьесы Шекспира, где сумасшествие героев обусловлено их неспособностью воспринять истинную сущность возлюбленной-Богини: так, Гамлет, глядя на Офелию, видит свою мать в постели с дядей; Лир, глядя на Корделию, видит Регану и Гонерилью; Отелло, глядя на Дездемону, видит любовницу Кассио.

В «шекспировское уравнение» постепенно также вплетается мифологический мотив соперничающих братьев. Например, сюжетная линия взаимоотношений Просперо с его родным братом Антонио, изгнавшим его из Милана («Буря»), представляет собой инвариант этого мотива.

Подобно живому, развивающемуся организму, «трагическое уравнение» проходит в пьесах Шекспира периоды взросления. Так, за его «юностью» («Как вам это понравится», «Мера за меру», «Троил и Крессида») следует период «обретения души» в семи «зрелых» трагедиях: «Гамлет», «Отелло», «Макбет», «Король Лир», «Тимон Афинский», «Кориолан», «Антоний и Клеопатра». Окончательная трансформация «шекспировского мифа» происходит в так называемых «теофаниях»: «Цимбелин», «Перикл», «Зимняя сказка», «Буря»[98]. Согласно Хьюзу, Шекспир исполняет здесь свое «шаманское» предназначение и устраняет следствия преступления, разворачивавшегося по ходу «его мифа»:

жертва и преступник, как и все их окружение, воссоединяются во всеобщей божественной любви.

«Буря», по мнению Хьюза, — философский итог многочисленных перевоплощений, некий ретроспективный взгляд, обращенный автором на свое предшествующее творчество. Здесь присутствуют все элементы «трагического уравнения»: противостояние Темной Богини (Сикораксы, а также ее сына Калибана) и Адониса (Просперо), мотив братьев-соперников (Просперо-Антонио), победа рационального начала (светлой магии Просперо) над иррациональным (темной магией Сикораксы и озлобленностью Калибана). Причем за каждым из персонажей тянется длинный шлейф его мифологических предшественников. Так, Просперо, помимо всего прочего, — инвариант странствующего героя мифа (Одиссея), образ Сикораксы восходит к Цирцее, а Миранда, как считает Хьюз, — наследница Дидоны.

Читая книгу «Шекспир и Богиня Полноты бытия», невольно задумываешься: чего здесь больше — хьюзовского шекспироведения или хьюзовского мифотворчества? Как бы то ни было, пространство шекспировских пьес — благодатная почва и для исследователя, и для поэта-мифотворца.

## «Трагическое уравнение» в «Буре»

Подобно Шекспиру, Просперо с помощью магических слов вызвал шторм и спровоцировал кораблекрушение. Пока этот замысел и его последствия приводит в исполнение пленный дух Ариэль[99], волшебник заочно знакомит свою дочь Миранду с пассажирами корабля и объясняет ей причины ниспосланного им несчастья.

Экспозиция «Бури» воплощает большую часть «трагического уравнения», тогда как в трех предшествующих драмах («Зимней сказке», «Перикле» и «Цимбелине». — *А. М.)* «уравнению» отводится не меньше половины пьесы, а в более ранних драмах — вся пьеса целиком.

Рассказ о том, как младший брат Просперо Антонио (при подстрекательстве и помощи Неаполитанского короля Алонзо) лишил старшего брата герцогства, узурпировав миланский трон, не только объясняет, почему Просперо вызвал бурю и мнимое кораблекрушение, но и являет собой классический пример преступления, совершаемого братом-соперником.

…Беседуя с Ариэлем, Просперо вспоминает многочисленные злодеяния ведьмы Сикораксы, приведшие к ее изгнанию из Алжира. Оставленная матросами на необитаемом острове, она вступила в союз с дьяволом и произвела на свет полудемона Калибана. В набросанном волшебником портрете Сикораксы мы отчетливо видим отвергнутое Адонисом существо — Темную Богиню, а в Калибане (отпрыске Сикораксы — «полусвинье, полувороне») узнаем Черного Вепря…

Далее Просперо словно бы «достает» из бурных морских волн новорожденного Адониса-Фердинанда и ставит перед Мирандой, как марионетку… Восхищенные Фердинанд и Миранда мгновенно влюбляются друг в друга. Не выходя за рамки «трагического уравнения», Шекспир делает то, к чему так долго стремился Адонис в поэме «Венера и Адонис»: отделяет образ целомудренной, идеальной возлюбленной, подобной Диане, от многоликой Венеры. Герой «Бури», новый Адонис, предназначен для Богини в светлом ее воплощении, как будто «другой» ее ипостаси (Темной. — *А. М.*) не существует. Пятнадцать лет назад, в поэме «Венера и Адонис», такое разделение двух образов Богини было невозможно; посмотрим, возможно ли оно теперь.

К концу первого акта «Бури» ситуация пространной поэмы «Венера и Адонис» воспроизводится полностью — словно рассыпавшиеся во время турнира шахматы вновь расставили по местам. Однако теперь многое изменилось. Теперь ясно, что

Темная Богиня (Сикоракса) беспомощна, Вепрь бессилен, и Адонис женится на своей возлюбленной Миранде/Диане. Непобедимый Просперо (благодаря опыту, приобретенному в предыдущих тринадцати шекспировских пьесах, окончившихся «его» поражением) затеял игру, в которой Фердинанд исполняет роль Адониса, то есть Просперо, каким он был в юности.

Первая же встреча Миранды и Фердинанда вскрывает удивительные внутренние механизмы «трагического уравнения». Сокрушенный мнимой гибелью отца (Алонзо. — *А. М.*), но влекомый музыкой Ариэля, Фердинанд направляется к Миранде.

На первый взгляд, любовь Миранды и Фердинанда выглядит странно. Почти все их реплики звучат возвышенно до неправдоподобия: впервые увидев Фердинанда, Миранда думает, что перед нею дух — сверхъестественный, бестелесный отсвет отцовской магии. И хотя Просперо пытается разуверить ее, она продолжает называть Фердинанда «a thing divine» — божественное существо. Фердинанд же, в свою очередь, именует Миранду Богиней.

После того как Просперо прерывает их, Фердинанд говорит Миранде:

> О, если никому своей любви
> Еще не отдала ты, королевой
> Неаполя я сделаю тебя[100].

Все это мало похоже на обычные ухаживания влюбленных, но для Миранды и Фердинанда характерен именно такой стиль общения, ибо, глубоко «погрузив» обоих в свой миф, Шекспир наделяет их тем способом выражения чувств, к которому прибегал в более ранних своих произведениях.

Иначе говоря, Миранда — это Лукреция, или то воплощение чистой любви, которая в «Венере и Адонисе» «сбежала на небо, когда похоть украла ее имя»[101]. В отличие от Лукреции, Миранда, разумеется, живет на земле, а не на небе, но вожделение ей еще не ведомо, а склонившийся перед ней Фердинанд не знает «двойного ви́дения» — им не овладела лихорадка Тарквиния[102]. Просперо, наблюдающий за ними, как алхимик — за компонентами в тигле, скрепляет их божественную чистоту с помощью магии. Этот божественный союз — главное оружие против Темной Богини и Вепря, против трагедии «двойного ви́дения», которая больше не должна повториться.

# Трехликий брат Просперо

Придворные, пережившие кораблекрушение и выбравшиеся на берег невредимыми, — это Неаполитанский король Алонзо, его брат Себастьян, брат Просперо Антонио (ныне герцог Миланский) и Гонзало (единственный из всех придворных, заслуживший благоволение Просперо еще в ту пору, когда снабдил своего господина, брошенного в море на утлом суденышке, всем необходимым: едой, водой, богатыми одеждами, а главное — книгами по магии).

Эта сцена состоит из двух частей. Вторая ее часть (в основном еще раз воплощающая мотив братьев-соперников) разворачивается в следующем порядке: Ариэль усыпляет всех придворных, кроме Себастьяна и Антонио, которому приходит в голову, что сейчас самое время привести в исполнение одно давно задуманное им преступление. На самом же деле, он попадает в ловушку, расставленную Просперо: демонстрируя свою жестокость, он невольно оправдывает неутихающую ярость Просперо, что приводит в движение весь механизм пьесы.

Антонио подбивает Себастьяна свергнуть с трона Алонзо и для этого убить его во сне. После минутного колебания Себастьян соглашается, а убийство Антонио готов совершить собственноручно. Былое преступление, извлеченное из души Антонио хитростью Просперо и с быстротой молнии перенесенное в настоящее, в наэлектризованную обстановку острова, представляет собой нечто большее, чем искажение временной перспективы, необходимое, чтобы вновь разыграть преступление, которое двенадцать лет назад совершил Антонио, низложив с миланского трона Просперо. Все это отчасти меняет расстановку действующих лиц, но зато проясняет отношения между ними.

Король Алонзо как подстрекатель и соучастник захвата власти (в Милане — *А. М.*), с точки зрения Просперо, виновен не меньше Антонио. Однако когда Алонзо становится, с одной стороны, жертвой собственного брата, а с другой — злоумышленника Антонио, направляющего на него, спящего, «трехдюймовый» кинжал, он как бы освобождается от вины и отождествляется с самим Просперо.

Такое отождествление оказывается благоприятным для Фердинанда как будущего зятя Просперо, способствует усилению неаполитанской короны благодаря счастливой коронации Миранды, дочери Просперо (как и было задумано им с самого начала), ведет к примирение Алонзо и Просперо, а также — к

возвращению Просперо в его герцогство.

…Таким образом, брат Просперо — это Антонио-Алонзо-Себастьян, а не просто Антонио, то есть трехчастный комплекс, одно звено которого — личность довольно мелкая (Себастьян), другое — лицо беспредельно злобное и готовое применить оружие (Антонио), а третье — при всей своей несомненной жестокости способное к раскаянью (Алонзо). Все три компонента необходимы Шекспиру для задуманной им хореографии. Если посмотреть на героев под этим углом зрения, становится ясно, что разные штрихи и детали, обогащающие повествование (вроде вскользь упомянутого храброго сына Антонио), необходимы для достижения общей гармонии пьесы и благополучного решения «трагического уравнения»…

# «Буря» и Дидона

<…> В памяти елизаветинцев Дидона жила постоянно, все помнили ее трагическую историю, как она изложена в первых четырех книгах «Энеиды» Вергилия, служившей одним из краеугольных камней культуры Возрождения, а значит, и елизаветинского театра, и творческой фантазии Шекспира. Под особо сильным впечатлением он, надо думать, был от первой части «Энеиды», которая как бы стала реестром образов и сюжетных ходов его пьес. На оркестровку его «трагического уравнения» поэма повлияла далеко не косвенным образом. Так, в «Буре» много откровенных аллюзий на «Энеиду», которая, как и последняя шекспировская пьеса, начинается штормом, выбросившим героя на берег таинственного острова. Спасаясь от бури, он попадает туда, где Дидона создает свое новое государство.

Забравшийся вглубь острова Эней встречает Диану — целомудренную богиню-охотницу, которая выдает себя за одну из служанок Дидоны… Как и Лукреция в шекспировском трагическом мифе, Диана — одно из воплощений Великой Богини, другая ее ипостась — богиня любви Венера. Таким образом, Венера предстает перед собственным сыном в одном из своих обличий: как безусловная, абсолютная, первобытная любовь, но — любовь целомудренная.

<…> Дидона была дочерью короля Тира. Брат Дидоны погубил ее богатого супруга, который приходился ей и ее брату дядей. Здесь нельзя не увидеть сходства с судьбами многих шекспировских героинь: например, матери Гамлета (так, вергилиевский призрак мужа Дидоны, который возвращается, чтобы поведать правду, скорее всего, является прототипом Тени отца Гамлета)…

Позже Дидона переселилась в Ливию… Согласно «шекспировскому уравнению», она очутилась в безлюдной, дикой местности… И убедила короля Иорбаса дать ей столько земли, сколько сможет покрыть воловья шкура. Затем разрезала шкуру на полосы, связала необыкновенно длинную кожаную веревку и, растянув ее поперек мыса, получила остров чуть ли не целиком. Там она и построила новый город, куда попал Эней.

Из рассказа Энея о Трое и его плавании понятно, что это путешествие — нечто вроде сокращенной «Одиссеи». Выслушав этот рассказ, Дидона влюбляется в него, как Дездемона — в Отелло, повествующего о своих доблестных подвигах. Но, следуя зову судьбы, Эней оставляет Дидону. Тогда, выкрикивая

страшные проклятья вслед уплывающим кораблям, она бросается в погребальный костер.

Главное в этой истории — ее фатальная страсть, представленная как победа Венеры над Юноной, а ее смерть — как ритуал, совершаемый в честь Юноны и Персефоны…

История Дидоны весьма созвучна шекспировскому «трагическому уравнению». Это самый великий и самый известный классический пример преступления против женского божества. Сам Эней — чистое воплощение Адониса: он сын Венеры, жертвенный бог, предшественник Христа и основатель Рима. <…> Шекспир на протяжении многих лет возвращается к этому сюжету. Впервые он использует его в 1592 году — когда Адонис отвергает Венеру, и несколько позже, в 1600 году, — когда Бертрам отказывается от Елены[103].

«Блестящая пьеса», настолько восхитившая Гамлета, <…> что он просит актера прочесть из нее монолог, — это как раз трагедия «Дидона и Эней».

Не вызывает сомнений, что Шекспир вставлял в свои пьесы реплики, подобные вышеприведенной, когда находил нужным, что вовсе не означает, будто у него были неопубликованные пьесы, которые он выбросил за негодностью. <…> Зато это показывает, как много значила для него драма Дидоны и Энея, с которой он начал свою трагическую серию, а также свидетельствует о том, что за кулисами его фантазии роились и рвались на сцену (даже во вред той или иной конкретной пьесе) рожденные Вергилием сходные сюжеты.

# «Буря» как партитура полного собрания пьес

«Буря» подобна музыкальному инструменту, на котором можно исполнить симфонию всех шекспировских драм. Раскатные волны органного эха проникают в последнюю пьесу, как только Просперо, Калибан, Антонио, Фердинанд и Миранда слегка касаются клавиш-слов.

<…> Когда Миранда приветствует придворных словами «О, дивный новый мир», отец ее бросает в сторону: «Он новый для тебя», ибо распознает старое, облаченное в новые одежды. Так, у имен Алонзо, Антонио и Себастьян имеется богатая «этимология». Образ Антонио, к примеру, восходит к фигуре Клавдия, который умертвил короля Гамлета, к Макбету, который убил Дункана и Банко, к Эдмунду, который сместил Эдварда, к восставшему Оливеру и графу Фредерику [104]. А поскольку именно Антонио внушает Себастьяну мысль об убийстве, он становится продолжателем линии Яго и линии леди Макбет, и каждое его движение, каждое слово, равно как и отсутствие таковых, отзываются в пьесе эхом соответствующих сюжетов.

Просперо тоже выходит за рамки своего образа, если учесть его предыдущие воплощения. Это первый герой, оставшийся в живых после встречи с Вепрем: Адонис, у которого есть иммунитет к безумию Тарквиния. <…> Но хотя Просперо выживает и вершит шекспировскую теофанию (священный брак Миранды с новым Адонисом/Фердинандом), он не кажется прозревшим и очищенным: он не переживает ни возрождения Постума[105], ни просветления Лира. Кажется, что за свое спасение он не заплатил ни единой капли крови и так ничему и не научился. Любовь Лира к дочери поражает своей святостью, но любовь Просперо к Миранде более походит на отношение собственника к своему имуществу.

Мы с трудом следим за ходом пьесы до тех пор, пока нас не осеняет мысль, что перед нами — вторая половина сюжета, берущего свое начало в прошлом: в поэме «Венера и Адонис». <…> Там, в прошлом, Просперо и живет на самом деле. Это прошлое — трагическое воображение Шекспира, населенное персонажами его предшествующих пьес. Просперо воплощает рациональное начало — победу над первой частью «шекспировского уравнения». И вопрос о том, заплатил ли он за свое спасение, имеет вполне определенный ответ: заплатил — еще в поэме «Венера и Адонис».

Такой подход дает нам несколько иное понимание Просперо: раздражительность ревматика, бдительность и суровость — все это своеобразная оптическая иллюзия, обманчивый ракурс сценического действия: кожа волшебника загрубела от шрамов. Он единственный из пятнадцати[106] героев, спасшийся от Вепря, но смерть каждого из них была его собственной смертью. Просперо был раненым молодым охотником, глядящим на опечаленную Богиню, был путешественником Бертрамом, был пристыженным, наказанным судьей Анджело, как и отчаявшимся и озлобленным идеалистом Троилом; он был принцем Гамлетом, ошеломленным собственной участью, был обманутым Отелло, был Макбетом, ужасавшимся самого себя, был сломленным и переродившимся Лиром, был Тимоном, которому не удалось «подражание Христу» [107]. И за всеми этими образами стоит Просперо-Эней, уплывающий из Карфагена, Шекспир, уезжающий из Стратфорда вместе с труппой актеров, Одиссей, переживший шторм и после двадцатилетнего отсутствия вернувшийся домой, а теперь рассказывающий свою историю.

## Просперо разбирает «трагическое уравнение»

Теперь Просперо с большой осмотрительностью и одновременно с неослабевающей настойчивостью возвращается к самому началу пути — еще один шаг, и он в последний раз выйдет на освещенную сцену. Он вновь позволяет себе-молодому (Адонису/Фердинанду) повстречать Богиню — как и в первой поэме. И начинает так же, как когда-то: досаждая Венере, отчего похотливая Темная Богиня (в данном случае Сикоракса) выпадает из действия.

Обычно так выглядит завязка трагедии. Как и в предыдущих просперовских существованиях (в более ранних пьесах), верх берет безумие Тарквиния — разражается буря. Но теперь благодаря своей возросшей магической силе Просперо способен предотвратить ее трагические последствия. Безумие Тарквиния — результат «двойного ви́дения» — наталкивается на непреодолимый барьер: Просперо навсегда останавливает весь демонически драматический механизм «трагического уравнения».

Таким образом, «Буря» — это не просто выявление скрытой трагедии. Это и ответ на нее — причем ответ отрицательный. Шторм — сюжетный ход, который требуется, когда прибегающий к магии Адонис останавливает механизм «трагического уравнения» и направляет его энергию в пульсирующую Полноту бытия.

Уравнение силится воплотиться, оно дергает лапками, как насекомое, но Просперо насаживает его на булавку и прикрепляет к стене. Попытка Калибана захватить Просперо и завладеть Мирандой, попытка Антонио, родного брата Просперо, натравить Себастьяна на Алонзо изначально обречены на провал: все эти узурпаторы способны передвигаться лишь с соизволения Ариэля.

Несмотря на всю свою бесхитростность, сюжет «Бури» обладает великой силой. Это даже не сюжет, а его разбор, демонтаж: мифологическую динамику трагической последовательности разнимают на части. При помощи магии Просперо предотвращает следующие события:

убийство брата-соперника — Антонио и Алонзо, высадившись на берег, оказываются совершенно беспомощны;

подавление «двойного ви́дения»: по сюжету Сикоракса мертва уже двенадцать лет и находится под землей волшебного острова; Миранда заключена в башню просперовской магии (она и любима, и отвержена — два воплощения Богини с самого начала

отделены одно от другого).

нападение Вепря: победив Вепря, лишив его способности причинять вред своему сознанию и чести Миранды, Просперо обращает Вепря-Калибана в рабство. <…>

Теперь, благословляя Фердинанда и Миранду, Просперо вполне уверен в том, что «двойное ви́дение» больше никогда не даст о себе знать, — Тарквиний не проснется в Фердинанде, Вепрь не загонит их в ад «трагического уравнения».

Успешен ли замысел Просперо, окончателен ли демонтаж трагического уравнения? Это измеряется лишь могуществом магии Просперо, ее силой. Видимо — и Шекспир дает нам это понять, — сила этой магии не безгранична.

Ранние теофании — «Перикл», «Цимбелин», «Зимняя сказка» — заканчивались гарантированным с самого начала божественным воссоединением влюбленных. Ни диссонирующие звуки, ни фальшивые аккорды не омрачали финальный хор и коду. Не таков финал «Бури» — это финал диссонирующий. Ее концовка подобна трагической завязке: здесь божественная любовь сталкивается с неизбежностью трагедии. Просперо обезоружил и Калибана, и Антонио, но — лишь временно. В словах Калибана о том, что он «будет мудрее и еще поищет удачи» выражается необузданность его натуры, неотступно требующей плотской любви, ничего не ведающей, кроме собственного убогого опыта, и в адской своей темноте отчасти воплощающей отвергнутую Темную Богиню, которую ему во что бы то ни стало нужно вернуть к жизни.

В то же время прощение Просперо, дарованное брату Антонио, «whom to call brother would even infect my mouth» — «чтоб уст не осквернять, / Тебя назвать я братом не хочу», звучит как проклятие; Просперо понимает, что в его узурпаторе-брате еще не остыла зависть Яго — глядящая холодными рыбьими глазами злоба, в которой угадывается первобытная мощь Калибана. Таким образом, в пьесе остаются два «агента» Темной Богини, с которыми главный герой продолжает скрыто враждовать и в финале пьесы.

К тому же магическая сила, которая их сдерживала — божественный дух Ариэль — вскоре собирается исчезнуть. Все достижения Просперо, как мы видим, сомнительны. По возвращении в Милан Фердинанд и Миранда, как и остальные, наверняка больше не будут защищены ни от козней недоброжелателей, ни от внутренних раздоров.

**Питер Гринуэй**
**Интервью. Фрагменты одноименной книги**
**© Перевод С. Силакова**

# Вступление

Фильмы Питера Гринуэя, несомненно, идут против течения, преобладающего в современном кино. Гринуэй работает так с самого начала. Он глубоко презирает «психодраму» — стандартную эстетику того кинематографа, который он именует «голливудским». Свою позицию он разъясняет так: голливудское кино рассказывает истории, то есть переводит характерное для литературы линейное повествование на язык другого искусства, где, по идее, главное — визуальность. Но вместо того чтобы совершенствовать «картинку» и зрительную композицию, которую дала нам долгая история живописи, голливудские режиссеры увлекаются последовательностью событий: «и тут вдруг… а потом вдруг… а потом р-раз…» Голливудские режиссеры — мастаки нагнетать напряжение, использовать все: реквизит, натуру, человеческое тело, лишь бы подогреть желание узнать: «А что случится дальше?» Изображение для них — лишь эфемерный фон демонстрируемых событий, а зрительный ряд — слуга сюжетной линии. Гринуэй, напротив, говорит: «Хотите узнать, что случилось с героями? Читайте книжку». Он утверждает: когда нужно использовать возможности кино как визуального искусства, большинство кинорежиссеров беспомощны, точно слепые котята. Они почти не пользуются визуальными возможностями кино, и фильмы у них получаются неинтересные, даже скучные. Для Гринуэя же (как он сам многократно заявлял в интервью) основная задача — привнести в кинематограф эстетику живописи и ослабить роль сюжета. Гринуэй сознает: фильмы, где главенствует эстетика живописи, не вызывают сильных эмоций, а значит, никогда не завоюют широкого зрителя, не добьются грандиозного — во всяком случае по голливудским меркам — кассового успеха. Но все же картины Гринуэя достаточно успешны с финансовой точки зрения, чтобы он мог снимать в своей любимой манере. По-видимому, приверженность подобной эстетике, говорит он, «дает мне шанс углубленно изучить то, что недоступно моим весьма скромным способностям к живописи. „Я глубоко убежден, что кинематограф нуждается в бесцеремонной внутривенной инъекции“».

Впрочем, в данном случае инъекция делается не бесцеремонно, а чрезвычайно аккуратно: используются разнообразные сверхсовременные устройства «Хай-Вижен» (фирменное название телевизионного оборудования Эн-эйч-кей, которое прославилось особым форматом кадров (кинематографическим, а не стандартным телевизионным) и

высокой, в несколько крат лучше обычной, четкостью изображения). <…>

Гринуэй сверхъестественно точен: он на любом этапе работы может объяснить, что именно хочет увидеть на экране — полное ощущение, будто фильм уже существует в его голове и остается лишь выманить кадры вовне, щелкая тумблерами и нажимая на кнопки. Съемочной группе он говорит: «Я хочу, чтобы на протяжении пятнадцати кадров изображение становилось ярче, потом пять секунд оставалось одинаковым и еще пятнадцать кадров блекло. Начинайте прибавлять яркость, едва исчезнет лицо».

Фильм «Книги Просперо» — по сути, нескончаемая череда переводов.

Первая стадия перевода — гринуэевская «интерпретация» «Бури». Одна-единственная реплика Просперо (он, «зная о моем пристрастьи к книгам,/ Снабдил меня любимыми томами, / Что мне дороже царства»[108]) становится метафорой всего происходящего в фильме. Гринуэй предполагает, что в библиотеке Просперо было примерно две дюжины книг, и «сочиняет» эти книги сам — одну за другой. Двадцать четыре книги (подобно двенадцати рисункам в «Контракте рисовальщика», последовательности чисел в «Отсчете утопленников» или особым цветовым сочетаниям в картине «Повар, вор, его жена и ее любовник») служат Гринуэю чем-то наподобие координатной сетки или арматуры.

«По распространенному мнению, распространенному среди критиков, которые ненавидят мое творчество, я невероятный педант, — говорит Гринуэй. — Но я не согласен. Мне кажется, что мое сознание открыто для интуитивных озарений, говорю это со всей искренностью. И вдобавок, — добавляет он, — на сей раз я впервые в жизни воспользовался, так сказать, чужим сценарием».

Вторая стадия перевода — чисто техническая: с кинопленки на видеокассету и обратно на кинопленку. Фильм «Книги Просперо» был снят на 35-миллиметровой пленке маститым оператором Сашей Верни, в чьем послужном списке такая киноклассика, как «Дневная красавица» и «Прошлым летом в Мариенбаде», а также несколько предыдущих картин Гринуэя, а затем переведен в формат широкоэкранного видео с высоким — 1125 строк — разрешением. В видеоформате были добавлены многослойные наложения изображений, спецэффекты и оптические эффекты, а затем полученный результат вновь пересняли на кинопленку, чтобы объединить с целлулоидным оригиналом. <…>

А третья, и главная, стадия перевода — акт превращения Просперо в Шекспира, а Гилгуда в Просперо (причем над всеми этими превращениями, пожалуй, незримо витает Гринуэй).

Гринуэй разъясняет: «Последние лет десять шекспировская „Буря“ чертовски популярна». Он немного рассказывает о «Буре» Пола Мазурски, о «Буре» Дерека Джармена, а также о «Запретной планете», прелестном, засмотренном до дыр образчике научной фантастики 50-х годов, где Уолтер Пиджон играет доктора Морбиуса — Просперо с планеты Альтаир-IV, а Ариэлем при докторе служит робот Робби.

«„Буря“, — продолжает Гринуэй, — относится к разряду произведений, которые мне особенно интересны. Они, так сказать, видят себя насквозь, честно извещают: „Я — обманка“. Как бы мне хотелось, чтобы зритель, который сидит в зале и смотрит мой фильм, понимал: никакой это не „срез реальности“, не „окно в мир“. Я больше всего хочу заставить зрителей осознать заново: кино — не окно в мир». <…>

«Есть один замысел, — говорит он немного погодя, — который мне очень хотелось бы осуществить. Называется „Твари Просперо“. О том, что было до начала пьесы. Этакая прелюдия к „Буре“. А еще я написал пьесу „Миранда“ — о том, что происходит на борту корабля потом, когда герои возвращаются на родину; о том, что происходит с невинностью, и о том, что от невинности надо избавляться».

Вернон и Маргерит Грас

# Дилан Трэн
# Книга, театр, фильм и Питер Гринуэй

…Гринуэй всегда требовал, чтобы его аудитория так же нетерпимо, как и он, относилась к надуманным кинематографическим конструкциям, сомневалась во всем, что мы своекорыстно провозглашаем истиной, знанием и реальностью. Новый фильм Гринуэя «Книги Просперо» в самом деле потребует от зрителя немалых усилий. Хотя в картине звучит знакомый текст (основанный на «Буре» Шекспира), а сюжет предсказуем, Гринуэй снова сумел отойти от беспроигрышных стереотипов и сделать то, чего не ожидал никто из зрителей. В эстетическом плане «Книги Просперо» — потрясающий зрительный ряд, складывающийся из многослойных изображений (делу помогла новейшая технология Graphic Paintbox), где киноприем «совмещения» отражает глубину шекспировского языка и порождает новые смыслы. Эта структура — удобное средство, позволяющее выразить мотив «заключения в раму и перемены рам». К тому же она позволяет отказаться от принципа «слова складываются в текст, тексты — в страницы, страницы — в книги, а книжное знание подается в изобразительной форме»[109]. Таким образом, Гринуэй может поднимать занавес над несколькими нарративами одновременно, по своей прихоти манипулируя параметрами пространства и времени, факта и вымысла, иллюзии и реальности. Любопытно, что американец Гас Ван Сент [110] в фильме «Мой личный штат Айдахо» тоже манипулирует шекспировским текстом («Генрих IV»), причем сходным образом. Правда, Ван Сент предпочитает стандартные техники монтажа и вводит оригинальный прием с нарколепсией одного из главных героев. Но Ван Сент заимствует шекспировский текст, чтобы в контексте прошлого раскрыть смысл собственного сюжета, а Гринуэй подчеркивает значимость «Бури» в контексте кризисов конца XX века.

Гринуэй признает, что намеренно прибегнул к тройному отождествлению Шекспира, Просперо и Гилгуда (исполнителя главной роли). Но самому кукловоду, который управляет всей троицей, тоже

пришлось попотеть. Как видит Гринуэй свою роль — роль режиссера?

**Питер Гринуэй.** Что ж, у всех троих такая репутация, что выпячивать свою роль мне как-то не хочется. Но было бы наивно считать мой вклад мизерным: ведь мы позволили себе кое-какие вольности с текстом, придумали, например, двадцать четыре книги Просперо. Шекспир упоминает о книгах, но не уточняет, что они собой представляют, и уж тем более их не описывает. Изложу стратегию: пусть Гилгуд не только произносит текст Просперо, но и озвучивает реплики всех остальных персонажей, раз уж Просперо — кто-то вроде повелителя марионеток, вроде кукловода, собственно, именно таким кукловодом был Шекспир, сочинивший эту историю от начала до конца. Мы, так сказать, лишь расширили театральные подмостки — и то совсем чуть-чуть.

> В фильме всемогущий Просперо — воплощение политического строя, при котором коренные жители острова лишены свободы слова и свободы мнений. Знакомая метафора, применимая к чему угодно: от британского империализма до Национального фонда искусств США[111]. На взгляд Гринуэя, ключ к разрешению этого конфликта — сострадание.

**П. Г.** Любопытно, что Гилгуд, играющий Шекспира, играющего Просперо, общается как с нами, зрителями, так и с другими персонажами с помощью слов, которые выводит на листе бумаги. Словно бы пишет всем служебные записки. Но первую служебную записку, адресованную самому Просперо, составляет Ариэль, его же слуга. И то, что к Просперо обращаются в форме, им же самим изобретенной, наконец-то заставляет его переродиться, сменить гнев на милость. И, конечно, тут-то все и воскресают: прощение вдыхает жизнь в персонажей — месть лишь усиливала их мертвенность. Думаю, в этом одна из примечательных черт «Бури», делающих ее абсолютно современной драмой, — историей про конец XX века, про конец тысячелетия. Это пьеса о концах и началах, о новом рождении, о том, как прощаешь своих врагов, чтобы начать с чистого листа; потому-то сегодня она особенно актуальна.

Это пьеса и, соответственно, фильм о знании. Сегодня все мы — фантастические всезнайки, в нашем распоряжении просто уйма познаний. Мы можем манипулировать ДНК и вмешиваться в развитие эмбриона, владеем секретом водородной бомбы, можем уничтожить всю планету, а значит, мы в некотором роде

волшебники. Но как мы распоряжаемся этими знаниями? Как мы их применяем? Разумно или попусту, для сведения счетов или чтобы всех примирить, достичь всеобщего согласия? Есть некое обстоятельство, за которое я бы Шекспиру выговорил: в финале Просперо уничтожает свои книги. Мне так больно это видеть! Ведь если уж мы нечто знаем, то не можем снова стать невеждами. Не можем вытряхнуть из головы уже обретенные знания. У Шекспира сказано, что Просперо отправил свои книги в море. В фильме я изобразил это так: книги оказались горючими и, ударившись о воду, самовозгорелись, дабы напомнить нам обо всех тех случаях в XX веке, когда люди сжигали книги.

> Книги Просперо — это не просто книги. В этих двадцати четырех томах содержатся все знания, необходимые Просперо для его колдовских занятий. Шекспир не утруждал себя даже мимолетным упоминанием о том, сколько именно было книг, но Гринуэй ухватился за эту мелкую, им же введенную деталь, а главную сюжетную линию отодвинул на периферию. Почему все-таки книг двадцать четыре?

**П. Г.** Первым делом мне в голову приходит довольно несерьезное объяснение. Мол, это такая отсылка к мысли Годара: «Кино — это правда двадцать четыре кадра в секунд)»[112]. Но такая трактовка хороша, если вы человек с причудами. А на самом деле Просперо, разумеется, живет до изобретения десятичной системы, когда считали дюжинами, не десятками. У нас в фильме две дюжины книг. Теоретически я мог бы придумать намного больше, но рассудил, что две дюжины — самое подходящее количество, чтобы отразить все типы знания и все типы книг, которые могли быть доступны Просперо, — и не только ему, но и нам. Богословский трактат олицетворяет весь мир богословия, бестиарий — весь мир естественной истории, одна порнографическая книга — весь мир эротики и т. д. Эти книги — сумма всего, что знали люди примерно в 1611 году, когда в Лондоне состоялась премьера пьесы.

> Как-то странно думать, что человек может выстроить целый мир, основываясь всего лишь на двадцати четырех томах.

**П. Г.** Верно. Что ж, по большому счету вы можете сказать, что речь идет о двадцати четырех полках в библиотеке или даже о двадцати четырех библиотеках. Можно умножать и дальше. Факт тот, что книги Просперо завораживают, это волшебство чистой

воды. Вообразите: книга о движении и танце и впрямь приплясывает на полке. Или книга об архитектуре: раскрой ее, и наружу вырвется Рим. Ну-у… как знать, возможно, лет через сто у нас действительно будут такие книги.

То, как Гринуэй применяет технологию Graphic Paintbox — настоящая революция в плане работы с изображением, временем и пространством. Я попросил Гринуэя рассказать об этом технологическом процессе и его потенциальных возможностях для творчества.

**П. Г.** Я начинал как живописец. Живопись — радикальное визуальное средство выражения мыслей. В XX веке живопись вырвалась вперед, далеко обогнав кинематограф. Кинематограф пока не добрался даже до кубизма. Итак, Graphic Paintbox — инструмент, который поможет пользоваться кинопленкой или видеокассетой так же, как художник пользуется традиционными художественными материалами. Теперь я могу рисовать на телеэкране бутафорский реквизит как бы авторучкой, карандашом или кистью, совсем как живописец. Для примера: Quantel Paintbox способен генерировать семнадцать миллионов оттенков, а человеческий глаз различает, кажется, лишь около тысячи. Итак, новые технологии могут в некотором роде расширить потенциальную цветовую гамму живописца.

Но главное — я могу манипулировать миром. Могу преображать вещи ровно так, как это делает живописец: что-то стираю, что-то замазываю. Могу перевернуть изображение вверх ногами или сделать из позитива негатив: все это меня очень вдохновляет. Великий русский режиссер Эйзенштейн утверждал, что высшая художественная форма в кино — мультипликация, так как в ней у режиссера абсолютная власть над всем. Я мечтаю: однажды мы добьемся, чтобы мультипликация перестала быть прерогативой детского кино, сумеем описать на языке мультипликации тонкие, сложные, запутанные ситуации жизни взрослых и вообще включить мультипликацию в наш общий лексикон. Хочется верить, что для меня «Книги Просперо» — первый шаг к масштабным кинематографическим изысканиям, к практическому применению всех этих удивительных новых технологий.

# «Книги Просперо» — слово и зрелище
# Интервью берет Марлин Роджерс (1991)

*Много лет назад я написал сценарий «Джонсон и Джонс» о взаимоотношениях Бена Джонсона и Иниго Джонса[113] — они ставили «маски» для короля Иакова. За пятнадцать лет они создали и поставили около тридцати спектаклей, но, насколько я понимаю, беспрестанно ссорились. В профессиональной деятельности, да и в частной жизни, они были антагонистами и завидовали друг другу. Но я вот что думаю: по большому счету, Бена Джонсона интересовало слово, а Иниго Джонса — зрелище. И чтобы поставить спектакль, Джонсону и Джонсу поневоле приходилось согласовывать свои вкусы, чтобы создать нечто цельное, связное. Головоломная задача, над которой в некотором роде бьется и кинематограф… Занятно будет, если найдется кинематографист, способный объединить слово и зрелище[114].*

*Питер Гринуэй*

Такой кинематографист есть — это сам Гринуэй. Союз слова и зрелища явлен в каждом кадре любого эпизода его картины «Книги Просперо». Этот шестой по счету игровой фильм Гринуэя — практически опера, если задуматься о том, как в нем используются музыка и песни, хореография и танец десятков статистов. На пышном фоне ренессансной архитектуры нагие духи образуют «живые картины», навеянные античной мифологией или западным искусством. Плотность, многослойность изображений — дополнительное украшение зрительного ряда. Гринуэй использует как обычные приемы кино, так и возможности телевидения высокой четкости, чтобы наслаивать изображения одно на другое: накладывать второй или

третий кадр поверх первого или, наоборот, вставлять его в своеобразное окно посередине основной картинки. В то же самое время фильм глубоко литературен и в терминах логики — «самореферентен»: в нем то и дело появляются напоминания, что «БУРЯ» — литературный текст. Гринуэй исходит из того, что пьеса сочинена самим Просперо — и мы наблюдаем, как перо волшебника-драматурга «бороздит» пергамент, оставляя «в кильватере» строки, написанные каллиграфическим барочным почерком.

Языковую и текстовую составляющую дополнительно акцентирует властный голос сэра Джона Гилгуда: в роли Просперо, автора пьесы, Гилгуд произносит *все* реплики *всех* персонажей — кроме реплик последнего акта. Прямо у нас на глазах благодаря волшебной силе его слов возникают персонажи: в длинных, даже затянутых дублях разыгрывается целая череда замысловатых немых спектаклей. И только когда Просперо прощает своих врагов: «Трудней поступки / Нам доблести, чем мщенья»[115], созданные им герои оживают и начинают говорить собственными голосами.

Пожалуй, самое оригинальное в стратегии Гринуэя при экранизации «Бури» — то, как он воспользовался мимолетном замечанием Шекспира о магических книгах Просперо. Гринуэй придумывает фантастические тома — вместилище колоссальных знаний, без которых Просперо не смог бы сотворить свою островную утопию. Эти двадцать четыре книги служат «знаками препинания», структурными элементами повествования: например, анатомические трактаты, на страницах которых пульсируют и кровоточат человеческие органы, или учебники архитектуры, со страниц которых восстают готовые здания.

Съемки «Книг Просперо» не исчерпали творческого интереса Гринуэя к «Буре». Он публикует собрание кадров из фильма под названием «Ex Libris Prospero», а также роман «Твари Просперо». Вдобавок работает [на момент первой публикации интервью — в 1991 году. — С. С.] над пьесой «Миранда», где главная героиня — дочь Просперо, а действие происходит во время возвращения героев в Милан.

Когда Гринуэй приехал в Торонто на «Фестиваль фестивалей», я поговорила с ним о «Книгах Просперо» и его явном интересе к XVII веку. «Книги Просперо» — уже третий фильм Гринуэя, связанный с этим периодом. Время действия его первой картины «Контракт рисовальщика» — 1692 год, эпоха Реставрации. В картине «Повар, вор, его жена и ее любовник» ощущается сильное влияние якобитских трагедий о мести, особенно пьесы «Нельзя ее развратницей назвать» Джона Форда,

действие «Книг Просперо» происходит в 1611 году — именно тогда Шекспир написал «Бурю».

**Питер Гринуэй.** Не знаю уж почему, но XVII век — необычайный переходный период: не забывайте, что в Англию Ренессанс пришел с большим опозданием. Когда в Италии Высокое Возрождение уже себя исчерпало, мы только начинали понимать, что такое Ренессанс. Занятно иногда поразмышлять над тем, что Шекспир — фигура, равновеликая Микеланджело или кому-нибудь из этого же ряда; странно думать, что оба они — деятели Возрождения, но заброшенные в абсолютно разные миры. Мне всегда казалось, что якобиты чувствовали Возрождение намного глубже, чем Шекспир. Правда, впервые влияние Возрождения достигло Англии еще в царствование Генриха VII. Гробницу Генриха VII изваял некий Торриджано, и его творение стало первой зримой приметой духа Возрождения в Северной Европе.

Поздние шекспировские драмы действительно вдохновляли меня и долгое время оказывали глубокое воздействие на мои фильмы. Но при этом, думаю, своим интересом к началу и концу XVII века я отчасти обязан именно пьесе «Нельзя ее развратницей назвать». Я увидел ее на сцене, когда был подростком — вероятно, крайне впечатлительным юнцом, — и сразу заболел всеми ее темами и мотивами: темой насилия над женщиной, интересом к опаснейшим табуированным явлениям, как, например, инцесту по обоюдному согласию. На меня сильно подействовали и жесты — пожалуй, чересчур мелодраматичные, чтобы выглядеть достоверно: вырезание сердца и все такое. В сущности, якобитская драма[116] восходит к переводам Сенеки, которые попадали к нам через Францию и Нидерланды и влияли на английскую драму. Эта другая традиция начинается с Сенеки [117], усваивается якобитской драмой, а позднее ее подхватывают люди типа де Сада, а затем, намного позднее — Жене, Батай. Традиция продолжается даже в «театре жестокости» Ионеско и «театре крови» Питера Брука, возможно, ее также подхватили кинорежиссеры вроде Бунюэля и Пазолини. Итак, мне интересно альтернативное исследование культуры: когда суть человеческого бытия раскрывается на материале самых крайних его проявлений, когда выясняется, как далеко можно зайти в познании всяческих разновидностей девиантного поведения. Мне, несомненно, интересна эта традиция, приведу только один пример: анализ буквального и метафорического аспектов каннибализма в фильме «Повар, вор, его жена и ее любовник».

**Марлен Роджерс.** Вы когда-то говорили, что существуют

параллели между XVII веком и нашей эпохой. Чем, на ваш взгляд, особенно актуальна «Буря»?

**П. Г.** «Буря», конечно же, — пьеса о концах и началах, и потому она, пожалуй, очень актуальна на излете столетия, на излете тысячелетия. В уста Миранды вложены слова, которые потом позаимствовал Хаксли: «О дивный новый мир» — поразительная ода будущему, ода оптимизму. В прошлом году в Лондоне я видел, наверное, шесть «Бурь» в разных театрах, а теперь, кажется, в кинотеатрах показывают датский мультфильм о «Буре»[118], и, разумеется, есть знаменитый спектакль Питера Брука, с которым режиссер путешествует по всему миру. Итак, это, по-видимому, очень даже важная и очень современная вещица, с которой можно поиграть.

Вот что мне еще нравится: [в поздних пьесах] Шекспир начинает пренебрегать нарративом, больше не трудится соблюдать его этикет. Позволяет себе временные скачки, резко меняет место действия — проделывает все, что мне интересно. Понимаете, я довольно равнодушен к современной психодраме — всякому там эрзац-психоанализу, — это же фрейдизм для супермаркетов, страшно докучливый; но сегодня такие психодрамы закрепились очень прочно. По мне, такое кино — штамповка иллюстраций и только, оно лишь иллюстрирует романы, и ладно бы романы XX века, но ведь и романы XIX века тоже. Где взять фильм, в котором содержалось бы реальное понимание, например, Джеймса Джойса? Раньше я говорил, что кино еще не добралось до кубизма, но оно ведь даже Джойса не осмыслило. Другие виды искусства шагнули далеко вперед, а кинематограф, как это ни трагично, остается весьма консервативным, обращенным в прошлое. Конечно, причины лежат на поверхности: кино — это большие деньги, колоссальные коллективные усилия, плюс крайне реакционные, уже отмирающие системы дистрибуции и проката. Итак, как вы видите в моих фильмах, я усердно (возможно, даже чересчур) стараюсь ради себя самого — и не только — хотя бы подступиться к исследованию тех вещей, которые я вам недавно перечислял. К исследованию явлений, существующих на перекрестке культур.

**М. Р.** А в чем состоит ваша собственная теория характера героя, если традиционное психологическое исследование вам неинтересно?

**П. Г.** Вы читали Генриха фон Клейста [119]? Он невероятно тонко изображал персонажей de facto, но никогда даже не пытался их объяснять. Просто наделял их определенными чертами характера, и всё: никаких попыток углубиться в эдиповы комплексы, детские травмы и тому подобное. Мне в

определенном смысле очень импонирует такой подход.

И еще одну вещь я сделал с тех пор, как Просперо стал для меня целой индустрией. Я написал роман «Твари Просперо» обо всех этих аллегорических существах, которыми населены темные закоулки фильма. Понимаете, я уже давно интересуюсь аллегорией. Аллегории мы, в сущности, перестали ценить. У нас есть Отец-Время с его неизменным серпом [120], есть еще, пожалуй, Слепая Фемида с весами в руках, но по сравнению с сонмом аллегорических фигур, населявших людское воображение в XVII веке… да что тут говорить! А все эти персонажи в эпизодах «Книг Просперо», когда камера следует за идущими героями… Я пытался отыскать как можно больше персонажей, которые имеют аллегорическую связь с водой. Перечислю лишь несколько — Ной с супругой и ковчег, отсылки к Моисею в камышах, Леда с Лебедем, Икар, падающий в море, — разнообразные мифологические аллегорические герои, которые как-то ассоциируются — раз уж это «Буря» — с водой. Такой подход я использую и в других эпизодах, смотря по тому, что происходит на экране. Иначе говоря… я трактую персонажи как зашифрованные символы, нагруженные аллегорическим смыслом. «Повар, вор, его жена и ее любовник» — в самом названии подразумеваются все повара, все воры, все жены, все любовники. Словно в «Кентерберийских рассказах» Чосера: рассказ такого-то, рассказ такой-то. И все сведены вместе в конкретной, общей для них, ситуации. Меня часто критикуют — говорят, что я не желаю придавать персонажам трехмерность. Но мне как-то неинтересно, были ли у персонажа бабушка Грейс и собачка Фидо. Вот вам мое чистосердечное признание, оправдываться не стану: я полагаю, что персонаж должен выдерживать груз аллегорического и «олицетворяющего» смысла.

**М. Р.** Однако когда смотришь «Повар, вор, его жена и ее любовник», возникает много догадок относительно психологии персонажей.

**П. Г.** Это неизбежно, неизбежно. Можно написать несколько блестящих диссертаций о половой жизни Альберта Спики, например, и о том, что уборная привлекала его больше, чем спальня, и о его удрученности тем, что половые органы соседствуют с пищеварительным трактом, и так далее… Конечно, все это содержится в фильме и поддается подобному прочтению, но я бы хотел, чтобы всплывали и иные прочтения.

**М. Р.** Я хочу вернуться к тому, о чем вы говорили раньше, — к образам воды в «Буре». Конечно, это очень яркий элемент пьесы, но, по-моему, и в других ваших фильмах чувствуется, что к воде вы питаете какое-то особое пристрастие. Самый очевидный

пример — «Отсчет утопленников», но есть и другие, в том числе короткометражка «Делая всплеск» — своеобразная ода воде.

**П. Г.** Что ж, в чисто практическом отношении вода — находка для кинорежиссера, она невероятно фотогенична. Но вот еще несколько очевидных вещей: наша планета на четыре пятых состоит из воды, все мы рождаемся в амниотической жидкости, вода — прекрасное очистительное средство и в буквальном, и в метафорическом смысле. Есть и прагматические соображения: вода — благовидный предлог изображать людей нагишом, как, например, в моем фильме «Двадцать шесть ванных комнат». Но, кроме того, вода — это буквально «машинное масло жизни», кровь жизни, она брызжет, капает, омывает, клокочет, она лучший друг и злейший враг — вот сколько в ней смыслов. А еще вода — в некотором роде целительная мазь, бальзам, способный охладить драматический конфликт в любом фильме. Скорее всего, я и в дальнейшем буду использовать образы воды.

**М. Р.** В своих заметках о «Книгах Просперо» вы пишете, что именно фолианты, которые Просперо взял с собой на остров, делают его характер столь парадоксальным. Можно ли сказать, что для вас идея этих книг — способ поразмышлять о характере Просперо?

**П. Г.** Отвечу не совсем всерьез: если фильм «Повар, вор…» гласит: «Ты — то, что ты ешь», то «Книги Просперо» гласят: «Ты — то, что ты читаешь». Каждый из нас — продукт того образования, той культуры, в которой он воспитан, а образование и культура впитываются преимущественно через письменный текст. В фильме «Книги Просперо» текст чрезвычайно важен. Все образы рождаются из чернильницы Просперо, словно это и не чернильница, а шляпа, из которой фокусник вытягивает ленты образов, одну за другой. И вот еще что — едва некая книга выдвигается на первый план, как тут же меняется поведение Просперо. Иногда он — строгий дед, а иногда — добрый дядюшка: с Ариэлем обращается покровительственно, но сердечно. Иногда диктатор в шляпе дожа, представитель морской державы. Иногда добрый волшебник. Иногда он опасается за целомудрие дочери. Его характер все время видоизменяется, поэтому мы вводим некую книгу, которая может хотя бы отчасти объяснить, какие культурные аллюзии стоят за очередной переменой.

Но этим роль книг в фильме не ограничивается: заодно они вводят мотив необъятно широких познаний Просперо. В каком-то смысле весь фильм разворачивается в голове Просперо: огромные массивы знаний, накопленные ученым мужем, — зачастую совершенно бесполезных или просто мерзких. Одни образы,

очевидно, взяты из творчества Микеланджело, другие — из салонной живописи XIX века, тут есть и высокое, и низкое искусство. Ну, знаете, такой постуорхоловский подход, когда китч облагораживается, оборачивается чем-то более серьезным. Правда, действие фильма происходит в гипотетическом 1611 году, но у Просперо есть дар предвидения — он же волшебник. Он раскрывает объятия искусству будущего, как и искусству былого.

**М. Р.** Нарциссическое желание всевластия движет очень многими крупными деятелями XVII века, как и некоторыми из ваших персонажей — например, Альбертом Спикой. Они пламенно жаждут того богоравного могущества, которым обладает Просперо. По иронии, в финале «Бури» Просперо отрекается от могущества, уничтожая свои книги.

**П. Г.** Эта развязка меня просто бесит. Я поспорил бы с Шекспиром, если бы посмел, но Шекспир есть Шекспир, а я всего лишь смиренный и чудаковатый английский кинорежиссер конца XX века. Мне самому никогда бы в голову не пришло, что выбрасывать знания на помойку, может быть, в каком-то отношении полезно. Собственно, я уверен, что выбросить знания на помойку просто невозможно. Тут есть очень важная для меня параллель с нашей нынешней реальностью: мы накопили столько знаний, что, по-моему, сами сделались чуть ли не волшебниками. Кажется, еще чуть-чуть — и мы сможем менять ход развития природы: изобретена атомная бомба, исследуются эмбриология, ДНК и так далее — знаете, все эти генные модификации континуумов… Не думаю, что можно сделаться из знайки незнайкой: взять и выбросить знания из своего ума; так что выбрасывать книги в море — напрасный труд. А также крайний эгоизм: ведь, даже если мы не можем найти книгам применение, кто-нибудь да найдет. А Просперо в некотором роде лишает знаний не только себя, но и всех остальных.

Вообще-то после выбрасывания книг в море там есть еще один жест. Вы, наверно, помните, что последние две книги — собрание пьес Шекспира и «Буря» — избежали уничтожения. Этого требует логика — иначе мне нечего было бы экранизировать. По сути, это жест типично постмодернистский, «самореферентный». И, кстати, книги спасает Калибан — олицетворение негативных аспектов острова. По-моему, весьма изящное ироническое решение. Но после всех этих событий мы видим кое-что еще — финальное, почти апокалиптическое освобождение Ариэля, то ли «последнее издыхание», то ли освобождение духа. И вы видите, как они [Ариэли. — С. С.]бегут сквозь огонь и воду, сквозь первоэлементы, прямо на нас. И

наконец — маленький ребенок бежит на зрителей, и нам ужасно хочется схватить этого малыша в охапку, обнять, это искренний целомудренный порыв… Но в следующий миг малыш тоже ускользает от нас — фьють! — и улетает в небо. И все, что у нас остается, — эдакий противопожарный занавес, он опускается, отрезав нас от всего мира. Так мало-помалу исчезает вся вселенная, и нам остаются лишь жалкие каракули, какие-то пляшущие граффити. А затем, наконец-то, мы слышим за кадром тот самый громкий всплеск и возвращаемся прямо в начало пьесы, которая открывается падением одиночных капель. Вот так: финальное освобождение духа после того, как знание выброшено в море.

**М. Р.** Отбрасывая могущество и знание, Просперо, безусловно, готовится к смерти — хотя и возвращается в Милан.

**П. Г.** Перед тем как книги сгорают, он говорит самую последнюю красивую фразу: «А отныне я удаляюсь в мой Милан, где каждая третья мысль будет мне могилой»[121].

Просперо отчетливо ощущает приближение чего-то неизбежного. В какой-то мере ему хочется снова обрести власть, и можно представить себе, как он возвращается в Милан в качестве герцога, полновластного правителя. Но, вообще-то, когда он сводит вместе Миранду и Фердинанда, то, по сути, от власти отказывается — передает ее следующему поколению. В итоге он смиряется с тем, что лишился важной роли, что жест сделан — державный скипетр уже не в его руках.

**М. Р.** Это ощущение смирения проходит красной нитью через все поздние пьесы Шекспира. Кстати, их объединяет и другая занятная черта: мужчины больше не жаждут власти и господства, отчасти примиряясь со своей уязвимостью и всякими неприятными неожиданностями, которыми полон мир природы. Отцы — например, Просперо — решают, что линию рода могут продолжить дочери, а не сыновья. Дочерям они поручают вынашивать детей. А могли бы поручить сыновьям хранить честь семьи: совершать подвиги и великие дела.

**П. Г.** Это дарвинистский план на случай, если у тебя самого ничего не получится. Идея, что, в сущности, все мы лишь сосуды с генами, что в каком-то смысле мы рождаемся только для того, чтобы передать генетический материал потомству. Напрашивается вывод: если ты не передал свои гены потомству, грош тебе цена. То есть если ты бездетен, твое земное предназначение аннулируется: страшноватый вердикт для всех, у кого нет либо желания, либо предмета такого желания, либо возможности продолжить свой род. Зато если я уже обзавелся потомством — остается только коптить небо, коротая время до

смерти: земное предназначение выполнено.

**М. Р.** Так рассуждают те, кто не верит в то, что человеческое созидание, разные цивилизации, искусство и все такое прочее стоят затраченных усилий.

**П. Г.** Возможно, в некотором роде созидание — лишь брачный ритуал, как у некоторых птиц. Самцы строят красивое гнездо, пытаясь завлечь самку. <…>

# «У моих фильмов всегда открытый финал» Интервью берет Сюзанна Турмен (1992)

**Сюзанна Турмен.** Казалось бы, фильм по пьесе Шекспира — совсем не то, чего от вас ждут.

**Питер Гринуэй.** Думаю, нужно отметить, что в этой необычной последней пьесе Шекспира есть кое-что совершенно особенное, простор для очень интересных наблюдений. В каком-то смысле «Буря» — пьеса совсем другого типа, чем «Макбет» или «Ричард III», где больше внимания уделяется конфликту и подход гораздо более традиционный. Меня всегда чрезвычайно занимало то обстоятельство, что в своих последних произведениях (а «Буря» именно такова — сравните с последними полотнами Тициана и, пожалуй, с последними квартетами Бетховена) гении каким-то загадочным образом совершают гигантский прыжок, тянутся к будущему — в них, в этих последних произведениях, рождаются новые миры и вселенные, заслуживающие изучения, которое, возможно, даст плоды лишь спустя много-много лет после смерти авторов.

Как считается, «Буря» впервые была поставлена в 1611 году в Лондоне и, если говорить о ней в контексте английской истории, была свидетельницей перехода от елизаветинской эпохи к якобитской. Любопытно, что она считается также единственным «сценарием», который Шекспир сочинил сам. Насколько я понимаю, отправной точкой стало что-то типа газетной заметки о кораблекрушении, которое произошло, кажется, на Бермудах[122]. Можно даже сказать, что «Буря» — первая драма про Бермудский треугольник.

Поздние драмы Шекспира, ранние якобитские драмы — материя, в которой я относительно хорошо разбираюсь. А сотрудничество с Гилгудом, по-моему, оказалось очень удачным. Наверно, вы помните, что он играл Просперо как минимум в пяти театральных постановках. Впервые — в двадцать шесть лет, что весьма примечательно.

**С. Т.** И каково это — работать с Гилгудом?

**П. Г.** Превосходно. Чтобы обосновать мои стратегии — а я надеюсь, они и впрямь имеют право на существование, — нужно начать с гипотезы, что в каком-то смысле это прощание Шекспира с театром (как-никак, «Буря» — последняя пьеса Шекспира), а также, вполне возможно, последняя великая роль Гилгуда. Итак, положим, пьеса символизирует прощание с волшебством, прощание с театром, прощание с иллюзией. И если сделать это

лейтмотивом… Мне захотелось как-то объединить фигуры Просперо, Гилгуда и Шекспира. Из этого приема рождается все остальное, я сознательно делал фильм так, чтобы волшебный голос Гилгуда звучал выигрышно. Итак, Гилгуд не только играет роль Просперо, но и произносит за кадром текст всех других героев на протяжении двух третей пьесы. Ровно то же самое сделал Шекспир: написал все это и, тем самым, создал персонажей, события, навеваемые ими мысли…

**С. Т.** Я слышала, что вы работали также над продолжением «Бури»?

**П. Г.** Да, потому что я крайне удручен ужасным положением Миранды. Я уже жаловался на то, как обстоят дела с женскими образами в кино: женщина — либо пассивный объект полового влечения, либо, в лучшем случае, — катализатор поведения мужчин. И что же? Миранда идеально воплотила оба этих стереотипа! Поэтому я написал пьесу о Миранде, где она кардинально меняет весь расклад на корабле во время возвращения в Милан — провоцирует сюжетный поворот, который переворачивает все с ног на голову.

**С. Т.** Вы, безусловно, сторонник равноправия мужчины и женщины, вы ни в малейшей мере не сексист — это видно по вашему отношению к наготе в «Книгах Просперо».

**П. Г.** Американцы вечно задают вопросы о наготе. Есть немало рациональных причин для показа обнаженной натуры в кино, но в «Книгах Просперо» я, по преимуществу, стараюсь создать стиль позднеренессансного монарха-маньериста, который почти наверняка воспитывался на образах античности. Следовательно, его визуальный мир должен был складываться под влиянием классических ню с полотен Тициана, Джорджоне и позднего Беллини. В каком-то смысле мне интересны дебаты о восприятии наготы. Эти дебаты коснулись и меня лично, когда вышел фильм «Повар, вор, его жена и ее любовник». Возможно, вы его помните. Как правило, в современном американском (и мировом) кино раздевание — это прелюдия к половому акту. Но в «Книгах Просперо» картины наготы и нагих людей десексуализированы или вообще асексуальны. Идея такова: тело, плоть — эта рудная жила магии Просперо — обозначены на экране колоссальным скоплением людей, молодых и старых, мужчин и женщин, «красивых» и «уродливых» в нашем понимании… Впрочем, сам-то я думаю, что тело почти никогда не бывает уродливым.

**С. Т.** Неужели американцы непременно просят вас обосновать наготу ваших персонажей?

**П. Г.** По-моему, нагота их озадачивает. Любопытно было бы

изучить и осмыслить эту их щепетильность. В Нью-Йорке любой может прийти в музей «Метрополитен» и увидеть множество ню, но там якобы другой контекст — искусство. Хорошо, я согласен, но что делать, если я считаю кинематограф искусством? Смогут ли мои зрители свыкнуться с тем фактом, что я говорю на том же языке, что и экспонаты в музее «Метрополитен»? Думаю, это заслуживает отдельной дискуссии.

**С. Т.** А вы знаете, что в США спорят, этично ли финансировать искусство, которое — обычно ввиду сексуальной тематики — оскорбляет чувства широкой публики?

**П. Г.** Серьезно? А кто принимает решения? Это же фашизм от искусства, нет? Какие же вы все пуритане. Ну, допустим, кто-нибудь что-нибудь критикует… тем более, в такой пуританской стране, как Америка… Кто-нибудь подозревает художников в излишествах. Но это бред, ведь на деле американцы — самая склонная к излишествам нация на свете.

**С. Т.** Всех очень заинтересовал еще один аспект вашего фильма — вы применяете новаторские высокие технологии.

**П. Г.** В Великобритании я работал для телевидения не меньше, чем для кино, и вскоре осознал, что языки кино и телевидения очень богаты, но между ними нет почти ничего общего. Главная специфика телевидения — не подготовка к моменту съемки, чтобы получить правильную картинку, а те манипуляции с готовой картинкой, которые доступны вам уже после съемок, на этапе компоновки. И вот я захотел что-нибудь придумать, чтобы объединить эти два языка в гармоничное целое. Но мне не хотелось, чтобы пропадали попусту таланты моего гениального оператора Саши Верни: он великолепно снимает светотени. В итоге мы отсняли 90 % исходного материала в традиционной манере, на 35-миллиметровой пленке, а затем начался долгий процесс высокотехнологической компоновки. Итак, мы имеем сложнейшую комбинацию двух богатейших языков, и, на мой взгляд, это означает вот что: когда я буду снимать следующие фильмы, передо мной откроются просто безграничные возможности. Думаю, нас ждет поистине захватывающий творческий процесс.

**С. Т.** Можно ли сказать, что форма и формат вам интереснее, чем сюжет?

**П. Г.** Позвольте мне сделать заявление, которое обычно ставит моих слушателей в тупик. Я искренне убежден: что бы вы ни делали в культуре, содержание очень быстро мельчает, остаются только стратегия и форма. Позднее стратегия и форма в каком-то смысле сами превращаются в содержание. Полагаю, невозможно отрицать, что все, развивающееся во времени,

содержит некий нарратив. Раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь, девять, десять — это уже повествование: есть начало, есть середина, есть конец. Но я ни капли не доверяю повествованиям. Я без труда пишу рассказы, и мне кажется, что писать прозу — легче легкого. Психологическая драма мне тоже несимпатична: на мой взгляд, она слишком легко дается. У меня есть железная уверенность: мы должны отбросить прикладной фрейдизм и искать другие ключи к объяснению земного бытия. Но психологическая драма — это даже не фрейдизм, она застряла где-то в середине XIX века или вообще, боже правый, ассоциируется с Джейн Остен…

**С. Т.** Поосторожнее, мне нравится Джейн Остен!

**П. Г.** Мне тоже! Я считаю прозу Остен интересным поворотом в истории европейского романа, но я о том, что в наше время кинематограф — по сути, иллюстрирование романов XIX века, он показывает мир в каком-то диккенсовском свете. Знаете ли, американское кино сродни сказкам, которыми убаюкивают плачущих детей: сейчас мы все быстренько подгоним под нравственный кодекс, потом укроем тебя одеяльцем, и все будет хорошо, дай-ка я тебя поцелую, спокойной ночи, до утра. В американском кино есть эдакое самодовольное благодушие, ощущение, что все персонажи возьмутся за руки и бодро зашагают к светлому будущему. Нет! Ничего подобного! Тут нет правды о земном бытии человека.

**С. Т.** Помните, как Дороти Паркер однажды отбрила человека, который ее критиковал? Она работала над каким-то сценарием, и кто-то, кажется, Голдвин, пожаловался, что у нее все развязки несчастливые. Паркер гордо вскинула голову и заявила: «Во всей мировой истории нет ни одной счастливой развязки».

**П. Г.** Следует добавить — вообще нет *развязки.* У моих фильмов всегда открытый финал, просто фантастически открытый. Правда, в «Книгах Просперо», пожалуй, не совсем так. Но вообще в кинематографе конца XX века схема повествования в каком-то смысле не продвинулась дальше, чем у Гриффита[123]. Зато в «Книгах Просперо» для меня кое-что началось — началось благодаря объединению телевидения и кино: двух разных языков, двух технологий. И это лишь первый шаг на пути к тем колоссальным изысканиям, которые я надеюсь предпринять.

# В. Ковалев
# Реальность иллюзии Алхимическая свадьба, неоплатонизм и последний текст бессмертного Барда [124] («Буря» Дж. Тэймор)

Шекспирологи (теперь буду называть их так, поскольку, подобно конспирологам, они ищут смыслы там, где их нет) долго и мучительно гадают, в каком своем произведении Шекспир вывел себя. Чаще всего называют трагедию «Гамлет», поскольку главный герой, дескать, криптокатолик и гомосексуалист, как и сам Шекспир. Кто не верит — читайте «Черного принца» Айрис Мердок, там все популярно изложено. Кхм… может, Шекспир и был криптокатоликом (его отец точно был), но вот Гамлет-то — типичный зануда-протестант и приехал из Виттенберга.

Последняя пьеса Шекспира — «Буря» — была написана по конкретному поводу, почти случайно. И она же — шаг вперед, сделанный впервые за почти два тысячелетия. Лучшие тексты стратфордского Барда — «Гамлет», «Макбет», «Король Лир» — оставались все же драмами страстей, такими, какие писали великие трагики Золотого века Афин. «Буря» — нечто совершенно новое, попытка создать философию на сцене, вскрыть всю иллюзорность этого мира, увидеть тот самый, истинный «дивный новый мир», в котором живут богоподобные люди. Именно от этого идет огромное количество спецэффектов — как в придворной постановке 1611 года, так и в фильме Джули Тэймор. Спецэффект становится самостоятельным, равноправным участником действия — он показывает иллюзию, он несет послание, он рассказывает историю. Отсюда же несколько антимасок, встроенных в ткань спектакля.

Тэймор блестяще воссоздает атмосферу придворного театра с ее непрерывным ожиданием чуда. Даже эффект перспективы, который не только позволял углубить сцену, но и нес мощнейший заряд абсолютизма, воспроизведен в фильме в виде сходящихся ортогоналей, образованных лестницами и дверным косяком. Роскошные, но достаточно строгие наряды главных героев, яркие костюмы антимасок — все создает атмосферу праздника алхимической свадьбы принцессы Елизаветы и пфальцграфа Фридриха, Миранды и Фердинанда. Праздника омраченного, праздника с оттенком трагедии. Смерть принца Генри[125],

наследника престола, придавала совершенно новое значение происходившему — идеальный защитник веры, лидер и спаситель протестантского мира теперь должен был явиться от этого союза (алхимический момент этого брака блестяще поймал великий Джон Донн). Скорбь короля Неаполя Алонзо по своему (как он считает) погибшему сыну была вполне понятна всем зрителям, включая царственного Иакова I.

Вопрос, конечно, заключается в том, за что так жестко Просперо обходится с Калибаном. В принципе, остров-то действительно его. Кстати, эта ситуация позволила А. А. Смирнову[126] превратить Просперо в колониалиста-империалиста, а Калибана — в образ угнетенного им туземца. Западные братья по Марксу решили не отставать в разоблачении Шекспира-колониалиста. Пол Браун (не путать с Дэном!), Фрэнсис Баркер и Питер Халм сходились во мнении, что «„Буря“, безусловно, широко вовлечена в колониалистский дискурс». Впрочем, Стивен Гринблатт шел еще дальше и находил колониализм у Э. Спенсера, у К. Марло, а также в шекспировском «Отелло». Вот уж воистину извилист мысли путь, особенно у марксистов. В чем же зло Калибана, если отвлечься от «а у вас калибанов вешают»? Да, есть оговорка, что Калибан пытался обесчестить Миранду. Но куда более страшное преступление в глазах Просперо и Шекспира — то, что Калибан хотел оставить потомство. Он — онтологическое зло, порождение колдуньи Сикораксы.

Здесь ярко проявляется неоплатоническая идея, почерпнутая у М. Фичино, Дж. Пико делла Мирандолы, Дж. Бруно: есть два типа магии — добрая магия неоплатонизма и злая магия, восходящая к темным силам природы. Эти магии, как и их адепты, отличаются онтологически, своим источником. В первом случае это позитивные энергии доброго бога, находящегося в центре мира. Они пронизывают весь мир, связывают воедино, и ими можно управлять с помощью талисманов. Именно такой талисман (а талисманами называли фигуры, которые принимали танцоры во время масок) создают антимаски духов, вызванных Просперо на свадьбу Миранды и Фердинанда. Мощнейший заряд позитивной энергии небес должен был выплеснуться не только на чету на сцене, но и на новобрачных в зале.

Темная энергия материального мира воплотилась в Калибане. Здесь, кстати, интересно не совсем политкорректное решение Тэймор, выбравшей чернокожего актера на роль чудовища. Если в первом фильме Тэймор по Шекспиру, «Тите Андронике», такое решение было необходимым — Аарон и у Шекспира черен, и с цветом его кожи связано множество ходов в тексте, — то здесь его

оправдать сложнее. Можно привести одну из версий происхождения имени Калибан — на диалекте цыган того времени «каулибан» — черный, темный. Еще одно удачное решение — разноцветные глаза Калибана, что добавляет ему жутковатости и искореженности. Кроме того, возможно, в Калибане есть что-то протестантское, и тут проявляется криптокатолицизм Шекспира. Он убежден, что вся сила Просперо не в ней самой, а в книгах. Точно так же протестанты, следуя некоторым раннехристианским авторам, воспринимали Библию как Слово Бога не в смысле текста, а в чисто материальном смысле.

Еще два персонажа, связанных с Калибаном, — антимаски Стефано и Тринкуло. Если боцман Стефано в исполнении Альфреда Молины вполне понятный пьяница и мятежник, то одно имя Тринкуло наводит на определенные мысли. В нем слышится не только «дринк», но и «куло», а шутки насчет гомосексуализма итальянцев тогда в Англии были очень популярны, достаточно вспомнить сатиры Дж. Донна. Воплощение традиционного английского и итальянского пороков вместе с боцманом и Калибаном составляет смешной и нелепый заговор, легко и весело подавленный Ариэлем. Все-таки Шекспир — антидемократ. Антимаски, связанные с переодеванием, в фильме выглядят еще более нелепо, а намеки на ориентацию Тринкуло еще более ярко, поскольку одежды Просперо — женские.

Итак, величайший маг Просперо повелевает в духе набиравших популярность розенкрейцеров духами стихий — Ариэлем, управляет пронизывающими всю Вселенную неоплатоническими энергиями, творит иллюзии. Он — повелитель своего острова, идеальной гармонии, в которой звучат мелодии, исцеляющие тело и душу. Здесь можно сколько угодно предаваться многоуровневым интерпретациям — от играющего на арфе библейского Давида до пифагорейской гармонии сфер и кеплеровских идей о связи орбит планет и нот. Но абсолютизм как социальное коперникианство не позволяет человеку жить одному — только в мире людей, в общей гармонии идеального двора можно быть полностью музыкальным, свободным, человечным.

Просперо отказывается от мести, становясь не просто человеком, но богоподобным правителем, который воздает милости не по заслугам, но из любви. Он отказывается от магии, сохраняя только музыку сфер. Он отпускает на свободу Ариэля, поскольку тот, кто дарует свободу, освобождается сам. Даже Калибан обретет свободу от Просперо, хотя эта свобода для него — рабское подчинение своей чудовищной природе. В своем

последнем произведении величайший поэт человечества осознал, что мир — действительно театр, неоплатонический театр иллюзии. И есть только один путь обрести свободу в иллюзорном мире — принять его и подчиниться ему. Власть над театром иллюзий не приносит самого ценного — свободы и жизни среди людей. И поэтому Просперо ломает волшебный жезл. В этот же момент Шекспир ломает свое перо — он больше никогда не напишет ничего, будет как и Просперо «ожидать смерти».

Впрочем, надеюсь, Тэймор не поступит так же. Хочется еще экранизаций, да и камера штука дорогая.

# Дэвид Кристел
# Языковое дерзание. Из книги «Рассказы об английском»
# Перевод Марк Дадян

**Глава 13**

…Одна из связанных с именем Шекспира проблем состоит в том, что его литературное величие побудило многих энтузиастов из числа филологов-дилетантов нести полную околесицу о его роли в развитии английского языка. К примеру, в посвященной поэту телевизионной передаче (2000 года) говорилось буквально следующее: «Шекспир изобрел четверть нашего языка» и «Шекспир и *есть* наш язык». Кто-то еще заявил, что словарный запас Шекспира в четыре раза превосходит словарь среднего студента колледжа, а у последнего — согласно тому же «эксперту» — в ходу 5000 слов. В другой телепрограмме, вышедшей на экраны в конце 2002-го, словарный запас взрослого человека оценивался в 10 000 слов, в среднем. А вот и опубликованное утверждение: «Из всех английских авторов Шекспир, пожалуй, обладал самым большим словарным запасом — примерно в 30 000 слов (Оценки словаря образованного взрослого человека разнятся, но вероятно составляют половину этого числа: 15 000 слов)».

Я десятки раз слышал (впрочем, по другому поводу), что «Сан», один из ежедневных британских таблоидов, использует словарь в 500 слов — наверное, во избежание чрезмерной нагрузки на и без того ограниченные умственные способности читателей. Вышесказанное свидетельствует о том, что люди, как правило, очень плохо представляют себе величину словарного запаса, хотя и любят высказываться на этот счет. И высказывания эти далеки от истины. Какова же действительность?

…Жизнь коротка, и досадно было бы тратить ее на подсчеты словаря целой газеты; все же мне представляется, что в каждом полном выпуске «Сан» содержится, по меньшей мере, 6000 лексем[127]. Конечно, 500 слов — совершенно неверная оценка. Тревожно, что умники и почитающие себя учеными мужи с такой готовностью сбрасывают со счетов языковую осведомленность широкой общественности. Несомненно, в частном случае это происходит потому, что знатоки обнаруживают в словарном составе «Сан» большое число отклонений от «стандартного» английского (например, bruv [brother], fecking или fella [fellow]

[128]). <…>

Подобные слова часто используются в заголовках, а иногда даже появляются, набранные огромными буквами, на первой полосе. В культуре, в которой отклоняющимся от нормы словам отказывают в правах, использование их неизбежно приравнивается к языковой несостоятельности. Наша культура, к несчастью, именно такова.

К оценке размеров словарного запаса взрослого человека следует подходить иначе. В одном исследовании респондентам было предложено просмотреть однопроцентную выборку из большого словаря английского языка (насчитывающего, примерно, 100 000 словарных статей) и выделить слова, которыми они активно пользуются, а также те, которые им известны, но не употребляются в обиходной речи. Посредством экстраполирования полученных значений были определены показатели активного словарного запаса секретарши в конторе, деловой женщины и университетского лектора — 31 500, 63 000 и 56 250, соответственно. Второй респондент — деловая женщина — читает, по ее собственному признанию, запоем, чем и объясняется величина ее лексического запаса. Среднее значение составило 50 000 слов. Пассивный словарный запас, согласно тому же исследованию, был выше на двадцать пять процентов. Подобное упражнение, которое может произвести каждый, наглядно показывает, что словарь современного человека значительно обширнее, чем принято считать.

Не менее интересно произвести оценку всего английского лексикона. Он тоже существенно превосходит расхожие оценки. Если объединить все лексемы, включенные в крупнейший британский словарь (Оксфордский словарь английского языка, в котором более полумиллиона лексем) и в крупнейший американский словарь (в третьем издании Словаря Вебстера чуть менее полумиллиона), и добавить к ним горстку специализированных словарей (например, по ботанике и химии и т. п.), то, даже делая поправку на частичное перекрывание, мы с легкостью достигнем миллиона. Разумеется, не все лексемы употребимы в современном языке. Так, в частности, Оксфордский словарь — исторический, и около 100 000 его лексем архаичны или архаизируются. Однако предположим, что остальные 400 000 лексем Оксфордского словаря достоверно отражают состояние современного языка. Это позволит нам сделать интересный статистический вывод, вытекающий из предыдущего пассажа: относительно культурный, образованный человек активно использует около двенадцати процентов всего общеязыкового словарного запаса. При всей приблизительности этих значений

они не слишком далеки от истинного положения дел.

Вышеизложенное открывает перспективу переоценки шекспировского вклада в развитие языка. В раннюю эпоху современного английского[129] его лексикон вырос от ста до двухсот тысяч лексем. (Позже, в результате промышленной революции и экспансии XX века, словарный запас английского удвоился вновь.) Как отмечалось ранее, словарь Шекспира насчитывает от семнадцати до двадцати тысяч лексем. Последнее означает, что Шекспир как человек, живший в средний период формирования современного английского (лексикон которого вырос, скажем, на 150 000 единиц), использовал около тринадцати процентов общеанглийского словаря. Возможно, это значение выше, чем у кого-либо из его современников (я не располагаю соответствующими данными), но оно точно выше, чем у другого крупного литературного памятника эпохи — я говорю о лингвистически консервативной Библии короля Иакова, содержащей около 8000 лексем. <…>

Если принять, что все лексемы английского языка, впервые встречающиеся в творениях Шекспира, были собственно шекспировскими неологизмами, то общее их число составит 2035 единиц. Однако если отказать поэту в авторстве 643 из них (а именно столько встречается в литературе после первого использования их Шекспиром[130] в течение двадцати пяти лет — если исходить из смены поколений), то число «шекспиризмов» снизится до 1392[131]. Как найти «золотую середину»? Произвольно разделив разницу в 643 лексемы пополам и прибавив к 1392, получим 1712 единиц. Сходные оценки приводились во многих исследованиях, таким образом, мы можем считать 1700 приемлемым средним значением. Называть более точную цифру было бы неосторожно, а с точки зрения истории английского языка и не нужно. Следует помнить, что создание лексем (неологизмов и окказионализмов) было широко распространено в иаковетинской[132] Англии. В развитии языка писатели и поэты сыграли существенную роль, но не следует забывать и о вкладе переводчиков, летописцев, ученых и других людей, творивших языковой портрет эпохи. <…>

Впрочем, даже если устранить лишнее с подразумеваемого языкового величия Шекспира, нашему взгляду откроется памятник внушительных размеров. Будем ли мы оценивать его лексический вклад в 800 или 1700 лексем, словарь Шекспира все равно потрясает воображение, в том числе и в сравнении с его современниками. Полагаю, что большинство живущих авторов были бы счастливы обогатить родной язык хотя бы одной новой лексемой. Разница вполне очевидна, если произвести небольшое

сравнение между Шекспиром и современными ему авторами.

С именем драматурга Джона Марстона в Оксфордском словаре английского языка связано более двухсот слов, в том числе: actorship [актерство],disunion [разобщенность], pathetic [жалкий], rivalry [соперничество], yawn [зевок]. Представляется, что среди современников он пользовался репутацией большого любителя неологизмов. Однако примерно треть предложенных им нововведений не вошли в литературный язык.

Сэр Филип Сидни представлен, примерно, четырьмястами лексемами, включая artist [художник, артист], counterbalance [противовес], refreshing[освежающий]… Любопытна его склонность к употреблению сложных прилагательных, начинающихся с well- [благо-, хорошо-]: well-defended[хорошо защищенный], well-trusted [благонадежный].

Эдмунду Спенсеру приписывается более пятисот лексем. Упомянем несколько новообразований, вошедших в современный английский: blandishment [увещевание], heart-piercing [душераздирающий], indignant [негодующий], lawlessness [беззаконие]. Спенсер охотно прибегал к морфеме — ful, щедро присовокупляя ее к глаголам и существительным, однако лишь незначительное число этих его слов пережило автора: baneful[ядовитый], grudgeful [злобный]. Он, кстати, являет собой интересный пример того, что стилистические предпочтения автора не всегда имеют долгое бытование в языке. В конце концов, между авторской интенцией и воззрениями общества на языковую целесообразность может существовать непреодолимый разрыв.

В количественном отношении ближе всего к Шекспиру стоит драматург и сатирик Томас Нэш. Связанных с его именем лексических вхождений — восемьсот, однако большинство его неологизмов были слишком книжными, чтобы заслужить широкое хождение. Упомянем, однако, и несколько удачных, закрепившихся «нэшизмов»: conundrum [головоломка], mediterranean [средиземноморский], memorize [запоминать], silver-tongued[сладкоречивый].

Наконец, в целях сравнения упомянем лексические нововведения (первое документированное использование) в Библии короля Иакова (1611). <…> Их всего пятьдесят пять — немного, отчасти из-за консерватизма переводчиков, отчасти же потому, что многие из лексем уже были использованы в более ранних переводах Библии на английский в каком-нибудь другом значении. <…>

Впрочем, пора оставить подсчеты — и вернуть *лексему* в приличествующую ей лингвистическую клетку, ведь в

большинстве случаев понятие *слова* довольно однозначно. Подсчеты слов — несмотря на глубокое впечатление, которое, по всей видимости, это нехитрое действие производит на общественное сознание, — вовсе не так наглядны, как кажется многим. Они довольно грубо характеризуют языковую изобретательность автора, часто грешат против точности и вряд ли дают представление об уровне развития языка. Предположительно, если известный автор употребляет некое слово в произведении, которое в конечном счете читает множество людей, данное обстоятельство может повлиять на частоту его появления или даже способствовать его необычайно широкому распространению (так произошло с возрождением «шекспиризмов» в творениях авторов романтической школы). Однако в большинстве случаев авторские неологизмы вливаются в плавильный тигель языкового сознания своей эпохи и нередко всплывают в более позднее время, обогатившись бесчисленными новыми прочтениями.

Кроме того, подсчеты слов отвлекают внимание от других аспектов авторского языка и стиля, куда более важных для понимания творческой личности. Существенно не то, какие слова использует автор, а то, **как** он их использует. Языковая оригинальность гораздо меньше зависит от создания новых слов, чем от использования известных слов по-новому. <…> Если рассмотреть шекспировские фразы, возвысившиеся в языке до положения речений — идиоматических или пословичных, мы заметим, что в них, за редчайшими исключениями (такими, как green-eyed jealousy), отсутствуют неологизмы, о которых говорилось выше. <…>

Чем длиннее фраза, тем проще показать степень воздействия автора на развитие языка. В нижеследующем списке приводится несколько шекспировских фраз и высказываний, которые стали, порой видоизменившись, частью повседневной английской речи[133]:

my salad days [ «зеленая юность», незрелый возраст] («Антоний и Клеопатра». Акт I, сцена 5);

It beggared all description [Это не поддается описанию] («Антоний и Клеопатра». Акт II, сцена 2);

in my mind’s eye [перед мысленным взором] («Гамлет». Акт I, сцена 2);

more in sorrow than in anger [скорей с тоской, чем с гневом] («Гамлет». Акт I, сцена 2);

Brevity is the soul of wit [Краткость — душа остроумия] («Гамлет». Акт II, сцена 2);

I must be cruel only to be kind [я должен быть жесток, чтоб добрым быть] («Гамлет». Акт III, сцена 4);

give the devil his due [отдавать должное и черту (т. е. врагу, дурному человеку)] («Генрих V». Акт III, сцена 7);

love is blind [любовь слепа] («Венецианский купец». Акт II, сцена 6);

a blinking idiot [полный болван] («Венецианский купец». Акт II, сцена 9);

green-eyed jealousy [зеленоглазая ревность] («Венецианский купец». Акт III, сцена 2);

a tower of strength [башня силы] («Ричард III». Акт V, сцена 3);

the incarnate devil [воплощенный дьявол] («Тит Андроник». Акт V, сцена 1).

# Уильям Шекспир
# Ричард III
# С параллельным английским текстом. Фрагмент
# Перевод А. Величанский

# Вступление Андрея Горбунова

Перед нами отрывок из перевода хроники Шекспира «Ричард III», который начал, но не успел закончить Александр Величанский (1940–1990). Имя этого тонкого, никогда не шедшего на компромиссы поэта, остро чувствовавшего трагическую природу жизни и считавшего поэзию откровением, а «каждое поэтическое слово — тайной», сейчас, уже после его смерти, стало известно ценителям поэзии, хотя, может быть, и не столь широкому кругу читателей в целом. При жизни Величанский почти не публиковался, хотя его заметил и высоко оценил И. Бродский, а «путевку в литературу» ему дал А. Твардовский, напечатавший подборку его стихов в «Новом мире». Но только в последние годы вышли два тома его стихов, которые позволили нам по достоинству оценить весь спектр его творческого диапазона (Александр Величанский. Пепел слов. — М.: Прогресс-Традиция, 2010).

Большую роль в жизни Величанского играли занятия поэтическим переводом. Он и свои любимые произведения тоже переводил «в стол», работая над ними долгие годы и постоянно совершенствуя их. При этом главными пристрастиями его жизни стали два очень мало похожих друг на друга поэта — Шекспир и Эмили Дикинсон, великий английский драматург эпохи Возрождения с его эпическим охватом жизни и американская «затворница из Амхерста» XIX века с ее интроспекцией и лиризмом. В них Величанский видел близких себе художников, которых он хотел сделать близкими и русскому читателю, по-своему разгадав тайну их таланта.

У Шекспира его привлекли две пьесы, может быть, не столь популярные, как великие трагедии («Гамлет», «Отелло», «Король Лир» и «Макбет») или «счастливые комедии» типа «Сна в летнюю ночь», «Много шума из ничего» или «Двенадцатой ночи», но, безусловно, очень значимые и театральные. Это «Юлий Цезарь»[134] и «Ричард III». Между этими пьесами есть определенное сходство. Обе считаются ранними творениями Шекспира, обе являются трагедиями (так «Ричард III» назван в первом кварто), и обе они с их вниманием к событиям прошлого и историческим источникам, рассказавшим об этих событиях, близки к жанру хроники. Но в то же время это, конечно же, совершенно разные пьесы. Если «Юлий Цезарь» (1599) уже предвосхищает великие трагедии и, в частности, написанного вслед за ним «Гамлета», то «Ричард III» (1592–1593) еще тесно связан с ранними хрониками о короле «Генрихе VI» и в фолио

причислен к этому жанру.

Главный герой «Ричарда III» — безобразный горбун Глостер, чье уродство на ренессансный манер отражает его внутреннюю сущность беспринципного, коварного и честолюбивого злодея, с помощью кровавых преступлений расчищающего себе путь к трону. Такой герой близок Пороку из моралите, которые еще ставились в те времена, и макиавеллистам из трагедий Кида и Марло, старших современников Шекспира. Но при всех своих злодейских наклонностях, лицемерии, жестокости, расчетливости и кровожадности, герой Шекспира не лишен и своеобразного обаяния. Он красноречив, храбр, у него есть сила воли и чувство юмора, и он с явным удовольствием художника-изобретателя творит свои преступления. Иными словами, он сложный, чисто шекспировский характер, дающий актерам блестящую возможность показать свое искусство. Именно таким мы и видим его в начале трагедии, в том отрывке, который публикуется ниже.

А. Величанский считал, что «прежде всего поэтический перевод должен быть поэтическим, а не версификационным явлением. Только в этом случае можно рассчитывать на передачу того сокровенного вне лексического содержания поэзии, которое, в сущности, и является ее глубинным содержанием. Здесь мы сталкиваемся с самым сложным вопросом, стоящим перед переводчиком. Природа вдохновения, без которого невозможен подлинно поэтический перевод, абсолютно индивидуальна, и проникнуть в область сокровенного можно лишь единственным, абсолютно индивидуальным путем. Поэтому в переводе неизбежно должна проявляться личность переводчика. Это неминуемо личное искажение подлинника, может быть, есть единственная гарантия определенного соответствия ему».

Язык Шекспира сильно отличается от современного английского языка, и потому он достаточно труден для англоязычных читателей и зрителей сегодняшнего дня, хотя англичане и читают шекспировские пьесы в школе. Величанский, в отличие от большинства наших знаменитых переводчиков XX века, например, Пастернака, старался сохранить этот ускользающий «исторический» аромат подлинника, вводя в свой текст архаизмы и литературные конструкции, не характерные для разговорного языка. В этом, быть может, одна из важнейших, сразу бросающихся в глаза сторон его «личного искажения подлинника». Но такова была его поэтическая воля.

Будем надеяться, что знакомство с этим новым, пусть и незаконченным, переводом «Ричарда III» поможет нашим читателям открыть новые сокровенные тайны неисчерпаемого таланта Шекспира.

# Act I

## *Scene 1*

Enter Richard Duke of Glouster, solus.

**Richard**

Now is the winter of our discontent
Made glorious summer by this son of York,
And all the clouds that loured upon our house
In the deep bosom of the ocean buried.
Now are our brows bound with victorious wreaths,
Our bruisèd arms hung up for monuments,
Our stern alarums changed to merry meetings,
Our dreadful marches to delightful measures.
Grim-visaged war hath smooth'd his wrinkled front,
And now, instead of mounting barbèd steeds
To fright the souls of fearful adversaries,
He capers nimbly in a lady's chamber
To the lascivious pleasing of a lute.
But I that am not shaped for sportive tricks
Nor made to court an amorous looking-glass,
I that am rudely stamped and want love's majesty
To strut before a wanton ambling nymph,
I that am curtailed of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deformed, unfinished, sent before my time
Into this breathing world scarce half made up,
And that so lamely and unfashionable
That dogs bark at me as I halt by them,
Why, I, in this weak piping time of peace,
Have no delight to pass away the time,
Unless to spy my shadow in the sun
And descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a lover
To entertain these fair well-spoken days,
I am determinèd to prove a villain
And hate the idle pleasures of these days.
Plots have I laid, inductions dangerous,
By drunken prophecies, libels, and dreams
To set my brother Clarence and the king

In deadly hate the one against the other.
And if King Edward be as true and just
As I am subtle, false, and treacherous,
This day should Clarence closely be mewed up
About a prophecy which says that 'G'
Of Edward's heirs the murderer shall be.
Dive, thoughts, down to my soul, here Clarence comes.

Enter Clarence and Brakenbury, guarded.

Brother, good day. What means this armèd guard
That waits upon your grace?

**Clarence**

His majesty,
Tend'ring my person's safety, hath appointed
This conduct to convey me to the Tower.

**Richard**
Upon what cause?

**Clarence**

Because my name is George.

**Richard**

Alack, my lord, that fault is none of yours.
He should for that commit your godfathers.
Oh, belike his majesty hath some intent
That you shall be new christened in the Tower.
But what's the matter, Clarence? May I know?

**Clarence**

Yea, Richard, when I know, but I protest
As yet I do not. But as I can learn,
He hearkens after prophecies and dreams,
And from the cross-row plucks the letter 'G'.
And says a wizard told him that by 'G'

His issue disinherited should be.
And for my name of George begins with 'G',
It follows in his thought that I am he.
These, as I learn, and such like toys as these
Hath moved his highness to commit me now.

**Richard**

Why, this it is when men are ruled by women.
'Tis not the king that sends you to the Tower.
My lady Grey, his wife, Clarence, 'tis she
That tempts him to this harsh extremity.
Was it not she and that good man of worship,
Anthony Woodville, her brother there,
That made him send Lord Hastings to the Tower,
From whence this present day he is delivered?
We are not safe, Clarence, we are not safe.

**Clarence**

By heaven, I think there is no man secure
But the queen's kindred and night-walking heralds
That trudge betwixt the king and Mistress Shore.
Heard you not what an humble suppliant
Lord Hastings was for her delivery?

**Richard**

Humbly complaining to her deity
Got my Lord Chamberlain his liberty.
I'll tell you what, I think it is our way,
If we will keep in favour with the king,
To be her men and wear her livery.
The jealous, o'er-worn widow and herself,
Since that our brother dubbed them gentlewomen,
Are mighty gossips in our monarchy.

**Brakenbury**

I beseech your graces both to pardon me;
His majesty hath straitly given in charge
That no man shall have private conference,

Of what degree soever, with your brother.

**Richard**

Even so. And please your worship, Brakenbury,
You may partake of any thing we say.
We speak no treason, man. We say the king
Is wise and virtuous, and his noble queen
Well struck in years, fair, and not jealous.
We say that Shore's wife hath a pretty foot,
A cherry lip, a bonny eye, a passing pleasing tongue,
And that the queen's kindred are made gentlefolks.
How say you, sir? Can you deny all this?

**Brakenbury**
With this, my lord, myself have nought to do.

**Richard**

Naught to do with Mistress Shore? I tell thee, fellow,
He that doth naught with her (excepting one)
Were best to do it secretly alone.

**Brakenbury**
What one, my lord?

**Richard**
Her husband, knave. Wouldst thou betray me?

**Brakenbury**

I do beseech your grace to pardon me, and withal
Forbear your conference with the noble duke.

**Clarence**
We know thy charge, Brakenbury, and will obey.

**Richard**

We are the queen's abjects and must obey.
Brother, farewell. I will unto the king,
And whatsoe'er you will employ me in,

I will perform it to enfranchise you.
Meantime, this deep disgrace in brotherhood
Touches me deeper than you can imagine.

**Clarence**
I know it pleaseth neither of us well.

**Richard**

Well, your imprisonment shall not be long.
I will deliver you or else Lie for you.
Meantime, have patience.

**Clarence**

I must perforce. Farewell.

Exeunt Clarence, Brakenbury, and guards.

**Richard**

Go, tread the path that thou shalt ne'er return.
Simple, plain Clarence, I do love thee so
That I will shortly send thy soul to heaven,
If heaven will take the present at our hands.
But who comes here? The new-delivered Hastings?

Enter Lord Hastings.

**Hastings**
Good time of day unto my gracious lord.

**Richard**

As much unto my good Lord Chamberlain.
Well are you welcome to this open air.
How hath your lordship brooked imprisonment?

**Hastings**

With patience, noble lord, as prisoners must.

But I shall live, my lord, to give them thanks
That were the cause of my imprisonment.

**Richard**

No doubt, no doubt, and so shall Clarence too,
For they that were your enemies are his
And have prevailed as much on him as you.

**Hastings**

More pity that the eagles should be mewed
While kites and buzzards play at liberty.

**Richard**
What news abroad?

**Hastings**

No news so bad abroad as this at home:
The king is sickly, weak, and melancholy,
And his physicians fear him mightily.

**Richard**

Now by Saint John, that news is bad indeed.
Oh, he hath kept an evil diet long
And over-much consumed his royal person.
'Tis very grievous to be thought upon.
Where is he, in his bed?

**Hastings**
He is.

**Richard**
Go you before, and I will follow you.

Exit Hastings.

He cannot live, I hope, and must not die
Till George be packed with post-horse up to heaven.

I'll in to urge his hatred more to Clarence
With lies well steeled with weighty arguments,
And if I fail not in my deep intent,
Clarence hath not another day to live:
Which done, God take King Edward to his mercy
And leave the world for me to bustle in!
For then I'll marry Warwick's youngest daughter.
What though I killed her husband and her father?
The readiest way to make the wench amends
Is to become her husband and her father,
The which will I, not all so much for love
As for another secret close intent
By marrying her which I must reach unto.
But yet I run before my horse to market.
Clarence still breathes, Edward still lives and reigns;
When they are gone, then must I count my gains.

Exit.

## *Scene 2*

Enter the corpse of Henry the Sixth, Halberds to guard it, lady Anne being the mourner [attended by Tressel, Berkeley, and other Gentlemen].

**Anne**

Set down, set down your honourable load,
If honour may be shrouded in a hearse,
Whilst I awhile obsequiously lament
Th'untimely fall of virtuous Lancaster.

The bearers set down the hearse.

Poor key-cold figure of a holy king,
Pale ashes of the house of Lancaster,
Thou bloodless remnant of that royal blood,
Be it lawful that I invocate thy ghost
To hear the lamentations of poor Anne,
Wife to thy Edward, to thy slaughtered son,
Stabbed by the selfsame hand that made these wounds.
Lo, in these windows that let forth thy life,
I pour the helpless balm of my poor eyes.
Oh, cursèd be the hand that made these holes,

Cursed the heart that had the heart to do it,
Cursed the blood that let this blood from hence.
More direful hap betide that hated wretch
That makes us wretched by the death of thee
Than I can wish to wolves, to spiders, toads,
Or any creeping venomed thing that lives.
If ever he have child, abortive be it,
Prodigious, and untimely brought to light,
Whose ugly and unnatural aspèct
May fright the hopeful mother at the view,
And that be heir to his unhappiness.
If ever he have wife, let her be made
More miserable by the death of him
Than I am made by my young lord and thee.
Come now towards Chertsey with your holy load,
Taken from Paul's to be interrèd there.
And still as you are weary of this weight,
Rest you while I lament King Henry's corpse.

Enter Richard duke of Gloucester.

**Richard**
Stay, you that bear the corpse, and set it down.

**Anne**

What black magician conjures up this fiend
To stop devoted charitable deeds?

**Richard**

Villains, set down the corpse, or by Saint Paul,
I'll make a corpse of him that disobeys.

**Gentleman**
My lord, stand back and let the coffin pass.

**Richard**

Unmannered dog, stand thou when I command.
Advance thy halberd higher than my breast,
Or by Saint Paul, I'll strike thee to my foot

And spurn upon thee, beggar, for thy boldness.

The bearers set down the hearse.

**Anne**

What, do you tremble? Are you all afraid?
Alas, I blame you not, for you are mortal,
And mortal eyes cannot endure the devil.
Avaunt, thou dreadful minister of hell.
Thou hadst but power over his mortal body;
His soul thou canst not have. Therefore be gone.

**Richard**
Sweet saint, for charity, be not so curst.

**Anne**

Foul devil, for God's sake hence, and trouble us not,
For thou hast made the happy earth thy hell,
Filled it with cursing cries and deep exclaims.
If thou delight to view thy heinous deeds,
Behold this pattern of thy butcheries.
O gentlemen, see, see, dead Henry's wounds
Open their còngealed mouths and bleed afresh.
Blush, blush, thou lump of foul deformity,
For 'tis thy presence that exhales this blood
From cold and empty veins where no blood dwells.
Thy deeds inhuman and unnatural
Provokes this deluge most unnatural.
O God, which this blood mad'st, revenge his death.
O earth, which this blood drink'st'revenge his death.
Either heav'n with lightning strike the murd'rer dead,
Or earth gape open wide and eat him quick,
As thou dost swallow up this good king's blood,
Which his hell-governed arm hath butcherèd.

**Richard**

Lady, you know no rules of charity,
Which renders good for bad, blessings for curses.

**Anne**

Villain, thou know'st no law of God nor man.
No beast so fierce but knows some touch of pity.

**Richard**
But I know none, and therefore am no beast.

**Anne**
Oh, wonderful, when devils tell the truth!

**Richard**

More wonderful, when angels are so angry.
Vouchsafe, divine perfection of a woman,
Of these supposèd crimes to give me leave
By circumstance but to acquit myself.

**Anne**

Vouchsafe, defused infection of a man,
Of these known evils but to give me leave
By circumstance to curse thy cursèd self.

**Richard**

Fairer than tongue can name thee, let me have
Some patient leisure to excuse myself.

**Anne**

Fouler than heart can think thee, thou canst make
No èxcuse current but to hang thyself.

**Richard**
By such despair I should accuse myself.

**Anne**

And by despairing, shalst thou stand excused
For doing worthy vengeance on thyself,

Which didst unworthy slaughter upon others.

**Richard**
Say that I slew them not.

**Anne**

Then say they were not slain.
But dead they are, and, devilish slave, by thee.

**Richard**
I did not kill your husband.

**Anne**
Why, then he is alive.

**Richard**
Nay, he is dead, and slain by Edward's hands.

**Anne**

In thy foul throat thou liest. Queen Margaret saw
Thy murd'rous falchion smoking in his blood,
The which thou once didst bend against her breast,
But that thy brothers beat aside the point.

**Richard**

I was provokèd by her sland'rous tongue,
That laid their guilt upon my guiltless shoulders.

**Anne**

Thou wast provokèd by thy bloody mind,
Which never dream'st on aught but butcheries.
Didst thou not kill this king?

**Richard**
I grant ye.

**Anne**

Dost grant me, hedgehog? Then God grant me too
Thou mayst be damnèd for that wicked deed.
Oh, he was gentle, mild, and virtuous.

**Richard**
The better for the king of heaven that hath him.

**Anne**
He is in heaven, where thou shalt never come.

**Richard**

Let him thank me, that holp to send him thither,
For he was fitter for that place than earth.

**Anne**
And thou unfit for any place but hell.

**Richard**
Yes, one place else, if you will hear me name it.

**Anne**
Some dungeon.

**Richard**
Your bedchamber.

**Anne**
Ill rest betide the chamber where thou liest.

**Richard**
So will it, madam, till I lie with you.

**Anne**
I hope so.

**Richard**

I know so. But gentle Lady Anne,
To leave this keen encounter of our wits
And fall something into a slower method,
Is not the causer of the timeless deaths
Of these Plantagenets, Henry and Edward,

As blameful as the executioner?

**Anne**
Thou wast the cause and most accursed effect.

**Richard**

Your beauty was the cause of that effect:
Your beauty, that did haunt me in my sleep
To undertake the death of all the world,
So I might live one hour in your sweet bosom.

**Anne**

If I thought that, I tell thee, homicide,
These nails should rend that beauty from my cheeks.

**Richard**

These eyes could never endure sweet beauty's wreck.
You should not blemish it if I stood by.
As all the world is cheered by the sun,
So I by that. It is my day, my life.

**Anne**
Black night o'ershade thy day, and death thy life.

**Richard**
Curse not thyself, fair creature; thou art both.

**Anne**
I would I were, to be revenged on thee.

**Richard**

It is a quarrel most unnatural
To be revenged on him that loveth you.

**Anne**

It is a quarrel just and reasonable

To be revenged on him that killed my husband.

**Richard**

He that bereft thee, lady, of thy husband
Did it to help thee to a better husband.

**Anne**
His better doth not breathe upon the earth.

**Richard**
He lives that loves thee better than he could.

**Anne**
Name him.

**Richard**

Plantagenet.

**Anne**

Why, that was he.

**Richard**
The selfsame name, but one of better nature.

**Anne**
Where is he?

**Richard**

Here.

[She] spits at him.

Why dost thou spit at me?

**Anne**
Would it were mortal poison for thy sake.

**Richard**
Never came poison from so sweet a place.

**Anne**

Never hung poison on a fouler toad.
Out of my sight. Thou dost infect mine eyes.

**Richard**
Thine eyes, sweet lady, have infected mine.

**Anne**
Would they were basilisks', to strike thee dead.

**Richard**

I would they were, that I might die at once,
For now they kill me with a living death.
Those eyes of thine from mine have drawn salt tears,
Shamed their aspècts with store of childish drops.
These eyes, that never shed remorseful tear,
No, when my father York and Edward wept
To hear the piteous moan that Rutland made
When black-faced Clifford shook his sword at him,
Nor when thy warlike father, like a child,
Told the sad story of my father's death
And twenty times made pause to sob and weep,
That all the standers-by had wet their cheeks
Like trees bedashed with rain. In that sad time
My manly eyes did scorn an humble tear.
And what these sorrows could not thence exhale
Thy beauty hath, and made them blind with weeping.
I never sued to friend nor enemy.
My tongue could never learn sweet smoothing word.
But now thy beauty is proposed my fee,
My proud heart sues and prompts my tongue to speak.

She looks scornfully at him.

Teach not thy lip such scorn, for it was made
For kissing, lady, not for such contempt.
If thy revengeful heart cannot forgive,

Lo, here I lend thee this sharp-pointed sword,
Which if thou please to hide in this true breast
And let the soul forth that adoreth thee,
I lay it naked to the deadly stroke
And humbly beg the death upon my knee.

He lays his breast open; she offers at with his sword.

Nay, do not pause, for I did kill King Henry,
But ’twas thy beauty that provokèd me.
Nay, now dispatch; ’twas I that stabbed young Edward,
But ’twas thy heavenly face that set me on.

She falls the sword.

Take up the sword again, or take up me.

**Anne**

Arise, dissembler; though I wish thy death,
I will not be the executioner.

**Richard**
Then bid me kill myself, and I will do it.

**Anne**
I have already.

**Richard**

That was in thy rage.
Speak it again, and even with the word,
That hand, which for thy love did kill thy love,
Shall for thy love kill a far truer love.
To both their deaths shalt thou be àccessary.

**Anne**
I would I knew thy heart.

**Richard**
’Tis figured in my tongue.

**Anne**
I fear me both are false.

**Richard**
Then never man was true.

**Anne**
Well, well, put up your sword.

**Richard**
Say then my peace is made.

**Anne**
That shalt thou know hereafter.

**Richard**
But shall I live in hope?

**Anne**
All men, I hope, live so.

**Richard**
Vouchsafe to wear this ring.

**Anne**
To take is not to give.

**Richard**

> Look, how this ring encompasseth thy finger.
> Even so thy breast encloseth my poor heart.
> Wear both of them, for both of them are thine.
> And if thy poor devoted servant may
> But beg one favour at thy gracious hand,
> Thou dost confirm his happiness for ever.

**Anne**
What is it?

**Richard**

> That it would please thee leave these sad designs
> To him that hath more cause to be a mourner
> And presently repair to Crosby House,

Where, after I have solemnly interred
At Chertsey monast'ry this noble king
And wet his grave with my repentant tears,
I will with all expedient duty see you.
For divers unknown reasons, I beseech you,
Grant me this boon.

**Anne**

With all my heart, and much it joys me, too,
To see you are become so penitent.
Tressel and Berkeley, go along with me.

**Richard**
Bid me farewell.

**Anne**

'Tis more than you deserve;
But since you teach me how to flatter you,
Imagine I have said farewell already.

Exeunt two with Anne.

**Richard**
Sirs, take up the corpse.

**Gentlemen**
Towards Chertsey, noble lord?

**Richard**

No, to Whitefriars; there attend my coming.
Exeunt all but Richard with the corpse.
Was ever woman in this humour wooed?
Was ever woman in this humour won?
I'll have her, but I will not keep her long.
What, I that killed her husband and his father,
To take her in her heart's extremest hate,
With curses in her mouth, tears in her eyes,
The bleeding witness of my hatred by,
Having God, her conscience, and these bars against me,

And I no friends to back my suit withal
But the plain devil and dissembling looks,
And yet to win her, all the world to nothing!
Ha!
Hath she forgot already that brave prince,
Edward, her lord, whom I some three months since
Stabbed in my angry mood at Tewkesbury?
A sweeter and a lovelier gentleman,
Framed in the prodigality of nature,
Young, valiant, wise, and (no doubt) right royal,
The spacious world cannot again afford.
And will she yet abase her eyes on me,
That cropped the golden prime of this sweet prince
And made her widow to a woeful bed?
On me, whose all not equals Edward's moiety?
On me, that halts and am misshapen thus?
My dukedom to a beggarly denier,
I do mistake my person all this while.
Upon my life, she finds (although I cannot)
Myself to be a marv'lous proper man.
I'll be at charges for a looking-glass
And entertain a score or two of tailors
To study fashions to adorn my body.
Since I am crept in favour with myself,
I will maintain it with some little cost.
But first I'll turn yon fellow in his grave
And then return lamenting to my love.
Shine out, fair sun, till I have bought a glass,
That I may see my shadow as I pass.

Exit.

## *Scene 3*

Enter the queen Mother [Elizabeth], lord Rivers, and lord Grey [and the marquess of Dorset].

**Rivers**

Have patience, madam. There's no doubt his majesty
Will soon recover his accustomed health.

**Grey**

In that you brook it ill, it makes him worse.
Therefore, for God's sake, entertain good comfort,
And cheer his grace with quick and merry eyes.

**Elizabeth**
If he were dead, what would betide on me?

**Rivers**
No other harm but loss of such a lord.

**Elizabeth**
The loss of such a lord includes all harms.

**Grey**

The heavens have blessed you with a goodly son
To be your comforter when he is gone.

**Elizabeth**

Ah, he is young, and his minority
Is put unto the trust of Richard Gloucester,
A man that loves not me nor none of you.

**Rivers**
Is it concluded that he shall be Protector?

**Elizabeth**

It is determined, not concluded yet,
But so it must be if the king miscarry.

Enter Buckingham and Stanley Earl of Derby.

**Grey**
Here come the lords of Buckingham and Derby.

**Buckingham**
Good time of day unto your royal grace.

**Stanley**
God make your majesty joyful, as you have been.

**Elizabeth**

The Countess Richmond, good my Lord of Derby,
To your good prayer will scarcely say amen.
Yet Derby, notwithstanding she's your wife
And loves not me, be you, good lord, assured
I hate not you for her proud arrogance.

**Stanley**

I do beseech you, either not believe
The envious slanders of her false accusers,
Or if she be accused on true report,
Bear with her weakness, which I think proceeds
From wayward sickness and no grounded malice.

**Rivers**
Saw you the king today, my lord of Derby?

**Elizabeth**

But now the Duke of Buckingham and I
Are come from visiting his majesty.

**Elizabeth**
What likelihood of his amendment, lords?

**Buckingham**
Madam, good hope. His grace speaks cheerfully.

**Elizabeth**
God grant him health. Did you confer with him?

**Buckingham**

Ay, madam. He desires to make atonement
Between the Duke of Gloucester and your brothers,
And between them and my Lord Chamberlain,
And sent to warn them to his royal presence.

**Elizabeth**

Would all were well, but that will never be.
I fear our happiness is at the hight.

Enter Richard and Hastings.

**Richard**

They do me wrong, and I will not endure it.
Who is it that complain unto the king
That I, forsooth, am stern and love them not?
By holy Paul, they love his grace but lightly
That fill his ears with such dissentious rumours.
Because I cannot flatter and look fair,
Smile in men's faces, smooth, deceive, and cog,
Duck with French nods and apish courtesy,
I must be held a rancorous enemy.
Cannot a plain man live and think no harm,
But thus his simple truth must be abused
By silken, sly, insinuating jacks?

**Grey**
To who in all this presence speaks your grace?

**Richard**

To thee, that hast nor honesty nor grace.
When have I injured thee? When done thee wrong?
Or thee? Or thee? Or any of your faction?
A plague upon you all. His royal grace,
Whom God preserve better than you would wish,
Cannot be quiet scarce a breathing while
But you must trouble him with lewd complaints.

**Elizabeth**

Brother of Gloucester, you mistake the matter.
The king, of his own royal disposition,
And not provoked by any suitor else,
Aiming, belike, at your interior hatred,
That in your outward actions shows itself
Against my children, brothers, and myself,

Makes him to send, that he may learn the ground.

**Richard**

I cannot tell. The world is grown so bad
That wrens make prey where eagles dare not perch.
Since every jack became a gentleman,
There's many a gentle person made a jack.

**Elizabeth**

Come, come, we know your meaning, brother Gloucester.
You envy my advancement and my friends'.
God grant we never may have need of you.

**Richard**

Meantime, God grants that I have need of you.
Your brother is imprisoned by your means,
My self disgraced, and the nobility
Held in contempt, while great promotions
Are daily given to ennoble those
That scarce some two days since were worth a noble.

**Elizabeth**

By Him that raised me to this careful height
From that contented hap which I enjoyed,
I never did incense his majesty
Against the Duke of Clarence, but have been
An earnest advocate to plead for him.
My lord, you do me shameful injury
Falsely to draw me in these vile suspècts.

**Richard**

You may deny that you were not the mean
Of my Lord Hastings' late imprisonment.

**Rivers**

She may, my lord, for —

**Richard**

She may, Lord Rivers, why, who knows not so?
She may do more, sir, than denying that.
She may help you to many fair preferments,
And then deny her aiding hand therein,
And lay those honours on your high desert.
What may she not? She may, ay, marry, may she.

**Rivers**
What, marry, may she?

**Richard**

What, marry, may she? Marry with a king,
A bachelor, a handsome stripling too.
I wis your grandam had a worser match.

**Elizabeth**

My lord of Gloucester, I have too long borne
Your blunt upbraidings and your bitter scoffs.
By heaven, I will acquaint his majesty
Of those gross taunts that oft I have endured.
I had rather be a country servant maid
Than a great queen, with this condition,
To be so baited, scorned, and stormèd at.
Small joy have I in being England's queen.

Enter old queen Margaret.

**Margaret** (*aside*)

And lessened be that small, God I beseech him.
Thy honour, state and seat is due to me.

**Richard**

What? Threat you me with telling of the king?
I will avouch't in presence of the king.
I dare adventure to be sent to th'Tower.
'Tis time to speak. My pains are quite forgot.

**Margaret** (*aside*)

Out, devil. I do remember them too well.
Thou kill'dst my husband, Henry, in the Tower,
And Edward, my poor son, at Tewksbury.

**Richard**

Ere you were queen, ay, or your husband king,
I was a pack-horse in his great affairs,
A weeder-out of his proud adversaries,
A liberal rewarder of his friends.
To royalise his blood I spent mine own.

**Margaret** (*aside*)
Ay, and much better blood than his or thine.

**Richard**

In all which time, you and your husband Grey
Were factious for the house of Lancaster,
And, Rivers, so were you. Was not your husband
In Margaret's battle at Saint Alban's slain?
Let me put in your minds, if you forget,
What you have been ere this, and what you are;
Withal, what I have been, and what I am.

**Margaret** (*aside*)
A murderous villain, and so still thou art.

**Richard**

Poor Clarence did forsake his father Warwick,
Ay, and forswore himself, which Jesu pardon.

**Margaret** (*aside*)

Which God revenge.

**Richard**

To fight on Edward's party for the crown.
And for his meed, poor lord, he is mewed up.
I would to God my heart were flint, like Edward's,
Or Edward's soft and pitiful, like mine.
I am too childish-foolish for this world.

**Margaret** (*aside*)

Hie thee to hell for shame, and leave the world,
Thou cacodemon. There thy kingdom is.

**Rivers**

My Lord of Gloucester, in those busy days
Which here you urge to prove us enemies,
We followed then our lord, our sovereign king.
So should we you, if you should be our king.

**Richard**

If I should be? I had rather be a pedlar.
Far be it from my heart, the thought thereof.

**Elizabeth**

As little joy, my lord, as you suppose
You should enjoy were you this country's king.
As little joy may you suppose in me
That I enjoy, being the queen thereof.

**Margaret** (*aside*)

A little joy enjoys the queen thereof,
For I am she, and altogether joyless.
I can no longer hold me patient —

*(Advancing.)*

Hear me, you wrangling pirates, that fall out
In sharing that which you have pilled from me.
Which of you trembles not that looks on me?
If not that I am queen, you bow like subjects,
Yet that by you deposed, you quake like rebels.
Ah, gentle villain, do not turn away.

**Richard**
Foul wrinkled witch, what mak'st thou in my sight?

**Margaret**

But repetition of what thou hast marred,
That will I make before I let thee go.

**Richard**
Wert thou not banishèd on pain of death?

**Margaret**

I was. But I do find more pain in banishment
Than death can yield me here by my abode.
A husband and a son thou ow'st to me —
And thou a kingdom — all of you allegiance.
This sorrow that I have by right is yours,
And all the pleasures you usurp are mine.

**Richard**

The curse my noble father laid on thee
When thou didst crown his warlike brows with paper
And with thy scorns drew'st rivers from his eyes,
And then to dry them gav'st the duke a clout
Steeped in the faultless blood of pretty Rutland —
His curses then, from bitterness of soul
Denounced against thee, are all fall'n upon thee,
And God, not we, hath plagued thy bloody deed.

**Elizabeth**
So just is God, to right the innocent.

**Hastings**

O, 'twas the foulest deed to slay that babe,
And the most merciless that e'er was heard of.

**Rivers**
Tyrants themselves wept when it was reported.

**Dorset**
No man but prophesied revenge for it.

**Buckingham**
Northumberland, then present, wept to see it.

**Margaret**

What? Were you snarling all before I came,
Ready to catch each other by the throat,
And turn you all your hatred now on me?
Did York's dread curse prevail so much with heaven
That Henry's death, my lovely Edward's death,
Their kingdom's loss, my woeful banishment,
Should all but answer for that peevish brat?
Can curses pierce the clouds, and enter heaven?
Why, then, give way, dull clouds, to my quick curses.
Though not by war, by surfeit die your king,
As ours by murder to make him a king.
Edward thy son, that now is Prince of Wales,
For Edward our son, that was Prince of Wales,
Die in his youth by like untimely violence.
Thyself a queen, for me that was a queen,
Outlive thy glory, like my wretched self.
Long mayst thou live to wail thy children's death
And see another, as I see thee now,
Decked in thy rights, as thou art stalled in mine.
Long die thy happy days before thy death,
And after many lengthened hours of grief,
Die neither mother, wife, nor England's queen.
Rivers and Dorset, you were standers-by,
And so wast thou, Lord Hastings, when my son
Was stabbed with bloody daggers. God I pray him,
That none of you may live his natural age,
But by some unlooked accident cut off.

**Richard**
Have done thy charm, thou hateful, withered hag.

**Margaret**

And leave out thee? Stay, dog, for thou shalt hear me.
If heaven have any grievous plague in store
Exceeding those that I can wish upon thee,
Oh, let them keep it till thy sins be ripe
And then hurl down their indignation
On thee the troubler of the poor world's peace.
The worm of conscience still begnaw thy soul.
Thy friends suspect for traitors while thou liv'st,
And take deep traitors for thy dearest friends.
No sleep close up that deadly eye of thine,
Unless it be while some tormenting dream
Affrights thee with a hell of ugly devils.
Thou elvish-marked, abortive, rooting hog,
Thou that wast sealed in thy nativity
The slave of nature and the son of hell.
Thou slander of thy heavy mother's womb,
Thou loathèd issue of thy father's loins,
Thou rag of honour, thou detested —

**Richard**

Margaret.

**Margaret**
Richard.

**Richard**
Ha?

**Margaret**
I call thee not.

**Richard**

I cry thee mercy then, for I did think
That thou hadst called me all these bitter names.

**Margaret**

Why so I did, but looked for no reply.
Oh, let me make the period to my curse.

**Richard**
'Tis done by me, and ends in 'Margaret'.

**Elizabeth**
Thus have you breathed your curse against yourself.

**Margaret**

Poor painted queen, vain flourish of my fortune,
Why strew'st thou sugar on that bottled spider
Whose deadly web ensnareth thee about?
Fool, fool, thou whet'st a knife to kill thyself.
The time will come that thou shalt wish for me
To help thee curse that poisonous bunch-backed toad.

**Hastings**

False-boding woman, end thy frantic curse,
Lest to thy harm thou move our patience.

**Margaret**
Foul shame upon you. You have all moved mine.

**Rivers**
Were you well served, you would be taught your duty.

**Margaret**

To serve me well, you all should do me duty,
Teach me to be your queen, and you my subjects;
Oh, serve me well and teach yourselves that duty.

**Dorset**
Dispute not with her. She is lunatic.

**Margaret**

Peace, master marquess, you are malapert.
Your fire-new stamp of honour is scarce current.
Oh, that your young nobility could judge
What 'twere to lose it and be miserable.
They that stand high have many blasts to shake them,
And if they fall, they dash themselves to pieces.

**Richard**
Good counsel, marry. Learn it, learn it, marquess.

**Dorset**
It toucheth you, my lord, as much as me.

**Richard**

Ay, and much more. But I was born so high.
Our aerie buildeth in the cedar's top,
And dallies with the wind and scorns the sun.

**Margaret**

And turns the sun to shade, alas, alas.
Witness my son, now in the shade of death,
Whose bright out-shining beams thy cloudy wrath
Hath in eternal darkness folded up.
Your aerie buildeth in our aerie's nest.
O God that seest it, do not suffer it;
As it was won with blood, lost be it so.

**Buckingham**
Peace, peace, for shame, if not for charity.

**Margaret**

Urge neither charity nor shame to me.
Uncharitably with me have you dealt,
And shamefully my hopes by you are butchered.
My charity is outrage, life my shame,
And in that shame still live my sorrow's rage.

**Buckingham**
Have done, have done.

**Margaret**

O princely Buckingham, I'll kiss thy hand
In sign of league and amity with thee.
Now fair befall thee and thy noble house.
Thy garments are not spotted with our blood,
Nor thou within the compass of my curse.

**Buckingham**

Nor no one here, for curses never pass
The lips of those that breathe them in the air.

**Margaret**

I will not think but they ascend the sky
And there awake God's gentle sleeping peace.
O Buckingham, take heed of yonder dog.
Look, when he fawns, he bites; and when he bites,
His venom tooth will rankle to the death.
Have not to do with him; beware of him.
Sin, death, and hell have set their marks on him,
And all their ministers attend on him.

**Richard**

What doth she say, my lord of Buckingham?

**Buckingham**

Nothing that I respect, my gracious lord.

**Margaret**

What, dost thou scorn me for my gentle counsel
And soothe the devil that I warn thee from?
Oh, but remember this another day,
When he shall split thy very heart with sorrow,

And say poor Margaret was a prophetess.
Live each of you the subjects to his hate,
And he to yours, and all of you to God's.

Exit.

**Hastings**
My hair doth stand on end to hear her curses.

**Rivers**
And so doth mine. I muse why she's at liberty.

**Richard**

I cannot blame her, by God's holy mother,
She hath had too much wrong, and I repent
My part thereof that I have done to her.

**Elizabeth**
I never did her any to my knowledge.

**Richard**

Yet you have all the vantage of her wrong.
I was too hot to do somebody good
That is too cold in thinking of it now.
Marry, as for Clarence, he is well repaid;
He is franked up to fatting for his pains.
God pardon them that are the cause thereof.

**Rivers**

A virtuous and a Christian-like conclusion,
To pray for them that have done scathe to us.

**Richard**

So do I ever, being well-advised.
(*Speaks to himself.*) For had I cursed now, I had cursed myself.

Enter Catesby.

**Catesby**

Madam, his majesty doth call for you,
And for your grace, and you, my gracious lord.

**Queen Elizabeth**
Catesby, I come. Lords, will you go with me?

**Rivers**
We wait upon your grace.

Exeunt all but Glouceter.

**Richard**

I do the wrong, and first begin to brawl.
The secret mischiefs that I set abroach
I lay unto the grievous charge of others.
Clarence, who I indeed have cast in darkness,
I do beweep to many simple gulls,
Namely to Derby, Hastings, Buckingham,
And tell them 'tis the queen and her allies
That stir the king against the duke my brother.
Now they believe it, and withal whet me
To be revenged on Rivers, Dorset, Grey.
But then I sigh, and, with a piece of scripture
Tell them that God bids us do good for evil.
And thus I clothe my naked villainy
With odd old ends stolen out of holy writ.
And seem a saint, when most I play the devil.

Enter two Murderers.

But, soft, here come my executioners —
How now, my hardy, stout, resolvèd mates,
Are you now going to dispatch this thing?

**First Murderer**

We are, my lord, and come to have the warrant
That we may be admitted where he is.

**Richard**

Well thought upon, I have it here about me.
When you have done, repair to Crosby Place.
But, sirs, be sudden in the execution,
Withal obdurate. Do not hear him plead,
For Clarence is well spoken and perhaps
May move your hearts to pity if you mark him.

**First Murderer**

Tut, tut, my lord, we will not stand to prate;
Talkers are no good doers. Be assured
We come to use our hands and not our tongues.

**Richard**

Your eyes drop millstones, when fools' eyes fall tears.
I like you, lads. About your business straight.
Go, go, dispatch.

**Murderers**
We will, my noble lord.

Exeunt.

## *Scene 4*

Enter Clarence and Keeper.

**Keeper**
Why looks your grace so heavily today?

**Clarence**

Oh, I have passed a miserable night,
So full of fearful dreams, of ugly sights,
That as I am a Christian faithful man,
I would not spend another such a night
Though 'twere to buy a world of happy days,

So full of dismal terror was the time.

**Keeper**
What was your dream, my lord? I pray you, tell me.

**Clarence**

Methoughts that I had broken from the Tower,
And was embarked to cross to Burgundy,
And, in my company my brother Gloucester,
Who from my cabin tempted me to walk
Upon the hatches. There we looked toward England
And cited up a thousand heavy times
During the wars of York and Lancaster
That had befallen us. As we paced along
Upon the giddy footing of the hatches,
Methought that Gloucester stumbled, and in falling
Struck me, that thought to stay him, overboard
Into the tumbling billows of the main.
O Lord, methought, what pain it was to drown,
What dreadful noise of waters in mine ears,
What sights of ugly death within mine eyes.
Methoughts I saw a thousand fearful wracks,
Ten thousand men that fishes gnawed upon,
Wedges of gold, great anchors, heaps of pearl,
Inestimable stones, unvalued jewels,
All scattered in the bottom of the sea.
Some lay in dead men's skulls, and in the holes
Where eyes did once inhabit there were crept,
As 'twere in scorn of eyes, reflecting gems,
Which wooed the slimy bottom of the deep
And mocked the dead bones that lay scattered by.

**Keeper**

Had you such leisure in the time of death
To gaze upon the secrets of the deep?

**Clarence**

Methought I had, and often did I strive
To yield the ghost; but still the envious flood

Stopped in my soul and would not let it forth
To seek the empty, vast and wandering air,
But smothered it within my panting bulk,
Which almost burst to belch it in the sea.

**Keeper**
Awaked you not in this sore agony?

**Clarence**

No, no, my dream was lengthened after life.
Oh, then began the tempest to my soul.
I passed, methought, the melancholy flood,
With that sour ferryman which poets write of,
Unto the kingdom of perpetual night.
The first that there did greet my stranger-soul
Was my great father-in-law, renownèd Warwick,
Who spake aloud, 'What scourge for perjury
Can this dark monarchy afford false Clarence?'
And so he vanished. Then came wandering by
A shadow like an angel, with bright hair
Dabbled in blood, and he shrieked out aloud,
'Clarence is come: false, fleeting, perjured Clarence,
That stabbed me in the field by Tewksbury.
Seize on him, furies, take him unto torment.'
With that, methought, a legion of foul fiends
Environed me, and howlèd in mine ears
Such hideous cries that with the very noise
I trembling waked, and for a season after
Could not believe but that I was in hell,
Such terrible impression made my dream.

**Keeper**

No marvel, lord, though it affrighted you.
I am afraid, methinks, to hear you tell it.

**Clarence**

Ah keeper, keeper, I have done these things
Which now bear evidence against my soul
For Edward's sake, and see how he requites me.

O God, if my deep prayers cannot appease thee,
But thou wilt be avenged on my misdeeds,
Yet execute thy wrath in me alone.
Oh, spare my guiltless wife and my poor children.
Keeper, I prithee sit by me awhile.
My soul is heavy, and I fain would sleep.

**Keeper**
I will, my lord. God give your grace good rest.

Enter Brakenbury, the Lieutenant.

**Brakenbury**

Sorrow breaks seasons and reposing hours,
Makes the night morning, and the noontide night.
Princes have but their titles for their glories,
An outward honour for an inward toil,
And for unfelt imaginations
They often feel a world of restless cares;
So that between their titles and low name
There's nothing differs but the outward fame.

Enter two Murderers.

**First Murderer**
Ho, who's here?

**Brakenbury**
What wouldst thou, fellow? And how cam'st thou hither?

**Second Murderer**
I would speak with Clarence, and I came hither on my legs.

**Brakenbury**
What, so brief?

**First Murderer**

'Tis better, sir, than to be tedious.
Let him see our commission, and talk no more.

Brakenbury reads.

**Brakenbury**

I am in this commanded to deliver
The noble Duke of Clarence to your hands.
I will not reason what is meant hereby,
Because I will be guiltless from the meaning.
There lies the duke asleep, and there the keys.
I'll to the king and signify him
That thus I have resigned to you my charge.

**First Murderer**
You may, sir, 'tis a point of wisdom. Fare you well.

Exeunt Brakenbury and Keeper.

**Second Murderer**
What, shall we stab him as he sleeps?

**First Murderer**
No. He'll say 'twas done cowardly, when he wakes.

**Second Murderer**
Why, he shall never wake until the great judgement day.

**First Murderer**
Why, then he'll say we stabbed him sleeping.

**Second Murderer**
The urging of that word judgment hath bred a kind of remorse in me.

**First Murderer**
What? Art thou afraid?

**Second Murderer**

Not to kill him, having a warrant,
But to be damned for killing him, from the which
No warrant can defend me.

**First Murderer**
I thought thou hadst been resolute.

**Second Murderer**
So I am, to let him live.

**First Murderer**
I'll back to the Duke of Gloucester and tell him so.

**Second Murderer**

Nay, I prithee, stay a little.
I hope this passionate humour of mine will change.
It was wont to hold me but while one tells twenty.

**First Murderer**
How dost thou feel thyself now?

**Second Murderer**
Some certain dregs of conscience are yet within me.

**First Murderer**
Remember our reward when the deed's done.

**Second Murderer**
Come, he dies. I had forgot the reward.

**First Murderer**
Where's thy conscience now?

**Second Murderer**
In the Duke of Gloucester's purse.

**First Murderer**
So when he opens his purse to give us our reward, thy conscience flies out.

**Second Murderer**
'Tis no matter, let it go. There's few or none will entertain it.

**First Murderer**
What if it come to thee again?

**Second Murderer**
I'll not meddle with it; it makes a man a coward. A man cannot steal but it accuseth him. A man cannot swear but it checks him. A

man cannot lie with his neighbour's wife, but it detects him. 'Tis a blushing, shamefaced spirit that mutinies in a man's bosom. It fills a man full of obstacles. It made me once restore a purse of gold that by chance I found. It beggars any man that keeps it. It is turned out of all towns and cities for a dangerous thing, and every man that means to live well endeavours to trust to himself and to live without it.

**First Murderer**
'Tis even now at my elbow, persuading me not to kill the duke.

**Second Murderer**
Take the devil in thy mind, and believe him not. He would insinuate with thee but to make thee sigh.

**First Murderer**
I am strong framed, he cannot prevail with me.

**Second Murderer**
Spoke like a tall man that respects thy reputation. Come, shall we fall to work?

**First Murderer**
Take him over the costard with the hilts of thy sword, and then throw him in the malmsey butt in the next room.

**Second Murderer**
Oh, excellent devise. And make a sop of him.

**First Murderer**
Soft, he wakes.

**Second Murderer**
Strike!

**First Murderer**
No, we'll reason with him.

**Clarence**
Where art thou, keeper? Give me a cup of wine.

**Second Murderer**
You shall have wine enough, my lord, anon.

**Clarence**

In God's name, what art thou?

**Second Murderer**
A man, as you are.

**Clarence**
But not, as I am, royal.

**Second Murderer**
Nor you, as we are, loyal.

**Clarence**
Thy voice is thunder, but thy looks are humble.

**Second Murderer**
My voice is now the king's, my looks mine own.

**Clarence**

> How darkly and how deadly dost thou speak!
> Your eyes do menace me. Why look you pale?
> Who sent you hither? Wherefore do you come?

**Second Murderer**

> To, to, to —

**Clarence**
To murder me?

**Both**
Ay, ay.

**Clarence**

> You scarcely have the hearts to tell me so,
> And therefore cannot have the hearts to do it.
> Wherein, my friends, have I offended you?

**First Murderer**
Offended us you have not, but the king.

**Clarence**
I shall be reconciled to him again.

**Second Murderer**
Never, my lord. Therefore prepare to die.

**Clarence**

Are you drawn forth among a world of men
To slay the innocent? What is my offence?
Where are the evidence that doth accuse me?
What lawful quest have given their verdict up
Unto the frowning judge? Or who pronounced
The bitter sentence of poor Clarence' death
Before I be convict by course of law?
To threaten me with death is most unlawful.
I charge you, as you hope for any goodness,
By Christ's dear blood shed for our grievous sins,
That you depart and lay no hands on me.
The deed you undertake is damnable.

**First Murderer**
What we will do, we do upon command.

**Second Murderer**
And he that hath commanded is our king.

**Clarence**

Erroneous vassals! The great King of kings
Hath in the table of his law commanded
That thou shalt do no murder. Will you then
Spurn at his edict and fulfil a man's?
Take heed, for he holds vengeance in his hand
To hurl upon their heads that break his law.

**Second Murderer**

And that same vengeance doth he hurl on thee
For false forswearing and for murder, too.
Thou didst receive the holy sacrament to fight
In quarrel of the house of Lancaster.

**First Murderer**

And, like a traitor to the name of God,
Didst break that vow, and with thy treacherous blade
Unripped'st the bowels of thy sovereign's son.

**Second Murderer**
Whom thou wert sworn to cherish and defend.

**First Murderer**

How canst thou urge God's dreadful law to us
When thou hast broke it in such dear degree?

**Clarence**

Alas! For whose sake did I that ill deed?
For Edward, for my brother, for his sake.
He sends you not to murder me for this,
For in that sin he is as deep as I.
If God will be avengèd for the deed,
Oh, know you yet, he doth it publicly.
Take not the quarrel from his powerful arm.
He needs no indirect nor lawless course
To cut off those that have offended him.

**First Murderer**

Who made thee, then, a bloody minister
When gallant-springing brave Plantagenet,
That princely novice, was struck dead by thee?

**Clarence**
My brother's love, the devil, and my rage.

**First Murderer**

Thy brother's love, our duty, and thy faults
Provoke us hither now to slaughter thee.

**Clarence**

If you do love my brother, hate not me.
I am his brother, and I love him well.
If you be hired for meed, go back again,
And I will send you to my brother Gloucester,
Who shall reward you better for my life
Than Edward will for tidings of my death.

**Second Murderer**
You are deceived. Your brother Gloucester hates you.

**Clarence**

Oh, no, he loves me, and he holds me dear.
Go you to him from me.

**First Murderer**
Ay, so we will.

**Clarence**

Tell him, when that our princely father York
Blessed his three sons with his victorious arm,
He little thought of this divided friendship.
Bid Gloucester think of this, and he will weep.

**First Murderer**
Ay, millstones, as he lessoned us to weep.

**Clarence**
Oh, do not slander him, for he is kind.

**First Murderer**

Right, as snow in harvest.
Come, you deceive yourself,
'Tis he that sent us to destroy you here.

**Clarence**

It cannot be, for he bewept my fortune,

He hugged me in his arms, and swore with sobs
That he would labour my delivery.

**First Murderer**

Why, so he doth, when he delivers you
From this earth's thraldom to the joys of heaven.

**Second Murderer**
Make peace with God, for you must die, my lord.

**Clarence**

Have you that holy feeling in your souls,
To counsel me to make my peace with God,
And are you yet to your own souls so blind.
That you will war with God by murdering me?
O sirs, consider, they that set you on
To do this deed will hate you for the deed.

**Second Murderer**
What shall we do?

**Clarence**

Relent, and save your souls,
Which of you, if you were a prince's son,
Being pent from liberty, as am I now,
If two such murderers as yourself came to you,
Would not entreat for life as you would beg,
Were you in my distress?

**First Murderer**
Relent? No. 'Tis cowardly and womanish.

**Clarence**

Not to relent is beastly, savage, devilish.
My friend, I spy some pity in thy looks.
Oh, if thine eye be not a flatterer,
Come thou on my side and entreat for me;
A begging prince what beggar pities not?

**Second Murderer**
Look behind you, my lord.

**First Murderer**

Take that, and that.
(*Stabs him.*)
If all this will not do,
I'll drown you in the malmsey butt within.

Exit [with Clarence's body].

**Second Murderer**

A bloody deed, and desperately dispatched.
How fain, like Pilate, would I wash my hands
Of this most grievous murder.

Enter First Murderer.

**First Murderer**

How now? what mean'st thou, that thou help'st me not?
By heavens, the duke shall know how slack you have been.

**Second Murderer**

I would he knew that I had saved his brother.
Take thou the fee, and tell him what I say,
For I repent me that the duke is slain.

Exit.

**First Murderer**

So do not I. Go, coward as thou art.
Well, I'll go hide the body in some hole
Till that the duke take order for his burial;
And when I have my meed, I must away,
For this will out, and then I must not stay.

# Act II

## *Scene 1*

Flourish. Enter the King [Edward] (sick), the Queen [Elizabeth], lord marquess Dorset, Rivers, Hastings, Catesby, Buckingham and others.

**King Edward**

Why, so. Now have I done a good day's work.
You peers, continue this united league.
I every day expect an embassage
From my redeemer to redeem me hence.
And more to peace my soul shall part to heaven,
Since I have made my friends at peace on earth.
Rivers and Hastings, take each other's hand.
Dissemble not your hatred; swear your love.

**Rivers**

By heaven, my soul is purged from grudging hate,
And with my hand I seal my true heart's love.

**Hastings**
So thrive I, as I truly swear the like.

**King Edward**

Take heed you dally not before your king,
Lest he that is the supreme King of kings
Confound your hidden falsehood and award
Either of you to be the other's end.

**Hastings**
So prosper I, as I swear perfect love.

**Rivers**
And I, as I love Hastings with my heart.

**King Edward**

Madam, yourself are not exempt from this,
Nor you, son Dorset, Buckingham, nor you;
You have been factious one against the other,
Wife, love Lord Hastings, let him kiss your hand,
And what you do, do it unfeignedly.

**Elizabeth**

Here, Hastings, I will never more remember
Our former hatred, so thrive I and mine.

**King Edward**
Dorset, embrace him. Hastings, love lord marquess.

**Dorset**

This interchange of love, I here protest,
Upon my part shall be unviolable.

**Hastings**
And so swear I.

**King Edward**

Now, princely Buckingham, seal thou this league
With thy embracements to my wife's allies,
And make me happy in your unity.

**Buckingham**

Whenever Buckingham doth turn his hate
Upon your grace, but with all duteous love
Doth cherish you and yours, God punish me
With hate in those where I expect most love.
When I have most need to employ a friend,
And most assurèd that he is a friend,
Deep, hollow, treacherous, and full of guile
Be he unto me. This do I beg of heaven,
When I am cold in love to you or yours.

Embrace.

**King Edward**

A pleasing cordial, princely Buckingham,
Is this thy vow unto my sickly heart.
There wanteth now our brother Gloucester here
To make the blessèd period of this peace.

**Buckingham**

And, in good time,
Here comes Sir Richard Ratcliffe and the duke.

Enter Ratcliffe and Richard.

**Richard**

Good morrow to my sovereign king and queen;
And princely peers, a happy time of day.

**King Edward**

Happy, indeed, as we have spent the day.
Brother, we have done deeds of charity,
Made peace of enmity, fair love of hate,
Between these swelling wrong-incensèd peers.

**Richard**

A blessèd labour, my most sovereign lord.
Among this princely heap, if any here
By false intelligence or wrong surmise
Hold me a foe; if I unwittingly or in my rage
Have aught committed that is hardly borne
By any in this presence, I desire
To reconcile me to his friendly peace.
'Tis death to me to be at enmity;
I hate it and desire all good men's love.
First, madam, I entreat true peace of you,
Which I will purchase with my duteous service;
Of you, my noble cousin Buckingham,
If ever any grudge were lodged between us;

Of you and you, Lord Rivers, and of Dorset,
That all without desert have frowned on me;
Of you, Lord Woodville, and Lord Scales, of you;
Dukes, earls, lords, gentlemen, indeed of all.
I do not know that Englishman alive
With whom my soul is any jot at odds
More than the infant that is born tonight
I thank my God for my humility.

**Elizabeth**

A holy day shall this be kept hereafter.
I would to God all strifes were well compounded.
My sovereign lord, I do beseech your highness
To take our brother Clarence to your grace.

**Richard**

Why, madam, have I offered love for this,
To be so flouted in this royal presence?
Who knows not that the noble duke is dead?

They all start.

You do him injury to scorn his corpse.

**King Edward**

Who knows not he is dead?
Who knows he is?

**Elizabeth**
All-seeing heaven, what a world is this?

**Buckingham**
Look I so pale, Lord Dorset, as the rest?

**Dorset**

Ay, my good lord, and no one in the presence
But his red colour hath forsook his cheeks.

**King Edward**
Is Clarence dead? The order was reversed.

**Richard**

> But he (poor man) by your first order died,
> And that a wingèd Mercury did bear;
> Some tardy cripple bore the countermand,
> That came too lag to see him burièd.
> God grant that some, less noble and less loyal,
> Nearer in bloody thoughts and not in blood,
> Deserve not worse than wretched Clarence did,
> And yet go current from suspicion.
> Enter Stanley earl of Derby.

**Stanley**
A boon, my sovereign, for my service done.

**King Edward**
I prithee, peace, my soul is full of sorrow.

**Stanley**
I will not rise unless your highness hear me.

**King Edward**
Then speak at once what is it thou requests.

**Stanley**

> The forfeit, sovereign, of my servant's life,
> Who slew today a riotous gentleman
> Lately attendant on the Duke of Norfolk.

**King Edward**

> Have a tongue to doom my brother's death,
> And shall the same give pardon to a slave?
> My brother killed no man; his fault was thought,
> And yet his punishment was bitter death.
> Who sued to me for him? Who (in my wrath)
> Kneeled at my feet, and bade me be advised?
> Who spoke of brotherhood? Who spoke of love?
> Who told me how the poor soul did forsake

The mighty Warwick, and did fight for me?
Who told me, in the field 'at Tewksbury
When Oxford had me down, he rescued me
And said 'Dear brother, live, and be a king'?
Who told me, when we both lay in the field,
Frozen almost to death, how he did lap me
Even in his garments and gave himself
(All thin and naked) to the numb cold night?
All this from my remembrance brutish wrath
Sinfully plucked, and not a man of you
Had so much grace to put it in my mind.
But when your carters or your waiting vassals
Have done a drunken slaughter and defaced
The precious image of our dear redeemer,
You straight are on your knees for pardon, pardon,
And I, unjustly too, must grant it you.
But for my brother not a man would speak,
Nor I, ungracious, speak unto myself
For him, poor soul. The proudest of you all
Have been beholding to him in his life,
Yet none of you would once beg for his life.
O God, I fear thy justice will take hold
On me and you, and mine, and yours, for this.
Come, Hastings, help me to my closet.
Ah, poor Clarence!

Exeunt some with King and Queen.

**Richard**

This is the fruit of rashness. Marked you not
How that the guilty kindred of the queen
Looked pale when they did hear of Clarence' death?
Oh, they did urge it still unto the king.
God will revenge it. Come, lords, will you go
To comfort Edward with our company?

**Buckingham**
We wait upon your grace.

Exeunt.

# Акт I

## *Сцена 1*

Входит Ричард, герцог Глостер. Он один.

**Ричард**

Днесь стужу наших бедствий превратил
Не отсвет солнца, отпрыск Йорка — в лето,
И толща мрачных туч над домом Йорков
Навек исчезла в море слез чужих.
Днесь на челе у нас венцы победны,
Доспехи снятые блестят с домашних стен,
Труба зовет на пир, а не на битву,
Сменился ратный строй отрадой танцев.
Днесь мрачный дух войны не хмурит брови —
Чем прыгать на стального скакуна,
Чтобы пугать противников ужасных,
В покои дам он ловко проскользнет,
Чтобы прельщаться томным звуком лютни.
Но я не создан для таких забав,
Не отражусь я в зеркале любовном;
Я отчеканен грубо, и не стать мне
Перед вертлявой девою блистать;
Обрезок соразмерности прекрасной,
Лишен я образа природой лицемерной
И искаженный послан ей до срока
В мир совершенства недосотворен,
Настолько хром и безобразен, что
Вслед появленью моему собаки лают, —
Поре затишья вовсе я не рад,
Мне время в играх проводить не в пору —
А разве что на собственную тень
Коситься, тешась собственным уродством.
Но раз уж не гожусь я в кавалеры,
Чтоб проводить в забавах эти дни,
Я докажу, что я гожусь в злодеи,
Утехи этих дней несносны мне.
Расставил я силки, сплетя их ловко
Из пьяных грез, пророчеств, клеветы,
Чтоб угодив в них, Кларенс и король

Возненавидели теперь друг друга смертно;
Когда король столь искрен, справедлив,
Сколь я лукав, и лжив, и вероломен,
Днесь Кларенса запрут, как птицу в клетке,
Из-за пророчества о том, что буква Джи
Для Эдварда потомков смертоносна,
Но спрячься мысль на дне души —
Вот и Кларенс —

Входят Кларенс под стражей и Брекенбери[135], комендант Тауэра.

День добрый, брат. Что значит эта стража
При вас?

**Кларенс**

Его Величество король
Назначил стражу охранять меня,
Чтоб в Тауэр я прибыл невредимым.

**Ричард**
Зачем?

**Кларенс**

Затем, что имя мое Джордж.

**Ричард**

Уволь, милорд, не вы тому виною,
Ему бы взять под стражу ваших крестных
Или Его Величество избрал
Вам Тауэр купелью новой. Впрочем,
В чем дело, Кларенс, мог бы я узнать?

**Кларенс**

Я сам не прочь. Но тщетно утверждал я
Свою невинность. Говорят, король,
Уверовав в пророческие грезы,
Из азбуки изъял он букву «Джи»,

Ему кудесник рек, мол, буква «Джи»
Сулит потомкам царским мятежи,
Мне ж имя Джордж, в нем первой буквой «Джи»,
И, значит, от меня добра не жди.
Из-за таких вот пустяков, узнал я,
Король надумал заточить меня.

**Ричард**

Да, таковы мужья в руках у женщин!
Его супруга леди Грей — она,
Она склоняет к крайностям монарха.
И не она ли с благородным братцем
За то, чтоб Хастингса он в Тауэр отправил,
Откуда Хастингс должен выйти днесь?
Опасность, Кларенс, нам грозит опасность.

**Кларенс**

Свидетель Бог, лишь родич королевы
Днесь в безопасности, да он, сегодня точно
Меж королем и миссис Шор снующий.
Известно ль вам, как вымолил у ней
Лорд камергер свое освобожденье?

**Ричард**

Свою богиню ревностно моля,
Свободу получил от короля.
Чтоб не лишиться милостей монарших,
Одно лишь остается нам: податься
В ливрейные лакеи к миссис Шор.
Двух этих вдов титуловав высоко,
Вплотную к трону брат приблизил их.

**Брекенбери**

Прошу у ваших милостей прощенья,
Его Величество строжайше запретил,
Не обинуясь титулом ли чином,
Вступать в беседу с братом короля.

**Ричард**

Ах вот как, ваша милость Брекенбери,
Вы в праве знать, о чем мы говорим —
Без злого умысла, — о том, что наш король
Премудр и благ, что королева наша
Прекрасна, не ревнива, хоть в годах.
Что у супруги Шора краше ножки,
И глаз, и губ веселых лепетанье,
Что знатны родичи у королевы нашей —
Иль с чем-то не согласен Брекенбери?

**Брекенбери**
Мне дела нет, милорд.

**Ричард**

С прекрасной Шор…
Всем, кроме одного, иметь с ней дело
Надежнее тайком и одному.

**Брекенбери**
Кроме кого, милорд?

**Ричард**
Да кроме мужа, негодяй. На слове ловишь?

**Брекенбери**

Прошу простить меня, милорд, и заодно
Прервать беседу с герцогом достойным.

**Кларенс**
Ты исполняешь долг. Мы подчинимся.

**Ричард**

Ее Величества рабы — мы подчинимся.
Прощайте, брат. Я тотчас к королю;
О чем бы вы меня ни попросили,
Хоть Эдварда вдову назвать «сестрой»,
Исполню все, чтоб вас освободить.

Срам братских распрей чувствую я глубже,
Чем вы вообразить себе могли б.

**Кларенс**
Кому же по душе такие распри.

**Ричард**

Не будет долгим ваше заточенье.
Я помогу вам, или же я лжец,
Пока же — терпенье.

**Кларенс**
Что ж еще? Прощайте.

Кларенс, Бренкенбери и стража удаляются.

**Ричард**

Иди ж стезей, не знающей возврата,
Смешной простак, я так тебя люблю,
Что в небеса спроважу твою душу,
Коль примут дар они из рук моих.

Входит лорд Хастингс.

**Хастингс**
День добрый, герцог мой достопочтенный.

**Ричард**

Лорд камергер добрейший, добрый день.
Добро пожаловать опять на волю к нам.
Как вы снесли невзгоды заточенья?

**Хастингс**

Как узнику пристало — со смиреньем.
Но жизнь берег, чтобы воздать всем тем,
Кому обязан заточеньем этим.

**Ричард**

О да, о да, пусть им воздаст и Кларенс,
Зане враги у вас одни и те же,
И козни их вас тяготят равно.

**Хастингс**

Беда, когда орел попал в силки,
Стервятник же кружить над жертвой волен.

**Ричард**
Какие новости на свете?

**Хастингс**

Таких дурных, как дома, в свете нет:
Король хворает — слаб, объят печалью.
Его целители встревожены весьма.

**Ричард**

Угодники! Вот впрямь дурная весть!
Он долго жил в плену своих пороков.
Излишества монарха расточили —
Об этом грустно даже размышлять.
Что ж он — в постели?

**Хастингс**
Да, в постели.

**Ричард**
Ступайте же к нему, я буду вслед.

Хастингс уходит.

Он не жилец, клянусь, но должен жить он,
Покуда Джордж до неба не домчит,
Пойду, вооружась правдивой ложью,
В нем к Кларенсу вражду разворошу,
И коль в расчетах я не ошибаюсь,
До завтра Кларенс доживет едва ль.

А там уж Эдварда Господь пусть прибирает,
Оставив мне в наследство этот свет.
На младшей дочери Уорика женюсь я,
Пусть свекр ее и муж убиты мною —
Скорей всего девчонку исцелишь
От дури, став ей мужем или свекром,
Что я и сделаю, но не любови ради,
Но для того, чтоб замыслы иные
Я смог осуществить, женясь на ней.
И все ж цыплят по осени считают —
Жив Кларенс, Эдвард правит и живет, —
С кончиной их смогу начать я счет.

Уходит.

## *Сцена 2*

Вносят тело Генриха VI. Носилки сопровождает стража с алебардами, входят леди Анна в трауре, с ней Трессел и Беркли.

**Анна**

Поставьте наземь благородный прах,
Коль можно в саван кутать благородство.
Ланкастера достойного кончину
Безвременную я оплачу здесь.

Носильщики опускают носилки.

Как ключ замочный хладное обличье,
Ланкастерского рода бедный пепел,
Бескровные останки царской крови —
Позволь воззвать мне к святости твоей —
Внемли надгробный плач супруги сына,
Заколотого дланью, что отверзла
И сих ранений язвы, растворив
Как пена их для улетавшей жизни —
Не исцелит их слез моих бальзам.
Да сгинет длань, что эту плоть пронзила,
Сгинь кровь того, кто пролил эту кровь!
Сгинь дух того, кому хватило духу
Свершить злодейство это. Сгинь, несчастный,
В несчастьях горших, чем принес он нам —

Я лучшей доли пожелала б жабам
Иль паукам — всей твари ядовитой!
Зачнешь ли сына, пусть погибнет он.
Урод, не в срок явившийся на землю,
Чей облик мерзок, чужд самой природе
И страшен матери, исполненной надежды.
И пусть наследует рождение несчастью!
Жену ль возьмешь, будь участь ее жалче
Моей и Генриха, и мужа моего!
Пойдемте же и от святого Павла
Святую ношу в Чертси отнесем.

Входит Ричард, герцог Глостер.

**Ричард**
Постойте все, поставьте наземь гроб.

**Анна**

Не магией ли черной этот дьявол
Нам явлен, чтоб священный чин попрать.

**Ричард**

Рабы, поставьте наземь прах, иль, Павлом
Клянусь, ослушник прахом станет сам!

**Джентльмен**
Милорд, извольте пропустить носилки.

**Ричард**

Невежда, встань, когда звучит приказ!
Прочь алебарду, иль, как Павел свят,
Я пну тебя за дерзость, пес несчастный!

Носильщики опускают гроб.

**Анна** (*свите*)

Трепещете? Иль вы его страшитесь?
Я не сужу вас. Всяк из вас — лишь смертный,
А взору смертному несносен дьявол сей.

Прочь, мерзкое исчадье ада, прочь!
Ты властен лишь над этим мертвым телом,
Души не тронешь — так поди же прочь!

**Ричард**
О непорочная, проклятья не к лицу вам.

**Анна**

Порочный дьявол, прочь, не мучай нас,
В свой ад благую землю превративший,
Наполнив стоном, криками проклятий,
Коль мерзости свои ты хочешь зреть,
Взгляни, палач, на плод своих усилий,
Скорей взгляните, господа, как язвы
На теле Генриха отверзли вновь уста.
И кровь кричит. Красней, уродства сгусток,
Тебе навстречу вышла эта кровь.
Со смертию пустеют наши вены.
Дела, противные людскому естеству,
Родят сей ток, противный естеству.
Бог, разъярившийся кровь, отмсти за смерть!
Земля, пригубившая кровь, отмсти за смерть!
Пусть небо молнией сразит его на месте
Или земля пожрет его живьем,
Как эту кровь она пила живую,
Ее ж мясник, ведомый адом, лил.

**Ричард**

Где ж к ближнему любовь, где ж воздаянье
Добром за зло, хвалою за хулу?

**Анна**

Совместно ль зло и Божеский закон?
Совместен ль зверь и состраданья крохи?

**Ричард**
Не знавший сострадания — не зверь.

**Анна**
Вот диво, дьявол правду изрекает!

**Ричард**

О, снова ангел кроткий столь разгневан.
Небесное средь женщин совершенство,
Позвольте мне все эти преступленья
Стеченьем обстоятельств объяснить.

**Анна**

Ничтожество, что смерть несет, позволь,
Использовав стеченье обстоятельств,
Предать проклятью все, что ты свершил.

**Ричард**

Прекрасная столь несказанно, пусть
Терпенье ваше даст мне оправдаться.

**Анна**

Столь несказанно мерзкий для души,
Тебе петля лишь будет оправданьем.

**Ричард**
Отчаянье винит меня само.

**Анна**

Так пусть приговорит тебя отчаянье
К возмездию, что заслужил убийца
Всех тех, кто незаслуженно убит.

**Ричард**
А не убей их я?

**Анна**

Никто бы не убил их.

Они ж мертвы из-за тебя, ничтожный.

**Ричард**
Твой муж убит не мной.

**Анна**

Тогда он жив.

**Ричард**
Нет, мертв, рукою Эдварда сраженный.

**Анна**

Да подавись ты ложью! Маргарита
Видала, как дымился кровью мужней,
Ей в грудь затем направлен, острый меч,
Лишь братьями твоими отвращенный.

**Ричард**

Я был взбешен: она чужой виной
Мне плечи непорочные тягчила.

**Анна**

Тебя взбесил кровавый разум твой,
Что грезит лишь резней. Не ты ль убил
Сего властителя?

**Ричард**
Допустим, я.

**Анна**

Горбатый вепрь, и да попустит Бог
Проклятью увенчать твои злодейства!
Король был кроток, добр, благочестив!

**Ричард**

Тем лучше принят он во Царствии Небесном.

**Анна**
Да, в небесах он, где тебе не место.

**Ричард**
Не в небе, нет еще. Сказать ли где?

**Анна**
В темнице.

**Ричард**
Нет, у вас в покоях спальных.

**Анна**
Там нет покоя, где возляжешь ты!

**Ричард**
Покоя нет, коль с вами не возлег я.

**Анна**
Да будет так!

**Ричард**

Так будет, леди Анна,
Оставим словопрений наших бой,
И возбужденного дав остудить рассудок,
По чьей вине безвременно ушли
От нас Плантагенеты, Генрих, Эдвард,
Кого же нам в палачестве винить?

**Анна**
Ты сам, проклятый, ты всему виною.

**Ричард**

Нет, ваша красота всему виной,
О, ваша красота, что и во сне
Меня преследовала, — был готов убить я
Весь мир за миг один объятий ваших.

**Анна**

Знай я о том, клянусь тебе, убийца,
Я соскребла б с лица свою красу.

**Ричард**

С твоей красой и взор бы мой угас:
Ты не разрушила б ее, будь я с тобою.
Как миру — солнце, так твоя краса
Мне стала светом дня и смыслом жизни.

**Анна**
Пусть день твой станет ночью, смертью — жизнь!

**Ричард**
Не проклинай себя: ты жизнь и свет.

**Анна**
Будь так, я отомстить тебе могла бы.

**Ричард**

Из-за раздоров несусветных мстить
Влюбленному в тебя, о леди Анна.

**Анна**

Из-за раздоров, к небу вопиющих,
Отмстить убийце моего супруга.

**Ричард**

Тебя лишивший бывшего супруга
Найти поможет лучшего супруга.

**Анна**
Уж лучше б он в утробе задохнулся.

**Ричард**
Жив любящий тебя превыше сил.

**Анна**

Кто ж он?

**Ричард**
Плантагенет.

**Анна**
Что ж, имя то же.

**Ричард**
Хоть схожи имена, сей родом выше.

**Анна**
Так где же он?

**Ричард**
Здесь.

Анна плюет ему в лицо.

Зачем в меня плюешь ты?

**Анна**
Жаль, что слюна не смертоносный яд.

**Ричард**
Как взяться яду в столь прелестном жале?

**Анна**
Как мерзко течь слюне по жабьему лицу.
Прочь с глаз моих. Твой вид язвит мне зренье.

**Ричард**
Глаза твои — они язвят мне душу.

**Анна**
Будь смертоноснее они, чем василиски!

**Ричард**

Чтобы от них я тотчас принял смерть,
Да не казнят погибелью живого.
Твой взор разъял глаза мне солью слезной,
Постыдной детской влагою смутив.
Не плакал я и в час, как Йорк и Эдвард
Рыдали, слыша Рутленда стенанья,

Которого зарезал Клиффорд злой,
Ниже, когда суровый твой отец
Вещал нам, как убит был мой родитель,
И, как дитя, рыдал, прервав рассказ свой,
И все, кто рядом был, омылись влагой,
Как дерево дождем. В тот горький час
До слез презренных не унизил взор я —
Сух для печалей тех, он слепнет днесь
От слез, твоей красою возбужденных.
Врагу иль другу не обязан просьбой,
Язык мой, век не знавший льстивых слов,
Развязан днесь твоей красою — в гордой
Душе моей проснулись слез слова.

Анна смотрит на него с презрением.

Раз в мстительной душе прощенья нет,
Ну что ж — вот меч мой — спрячь его скорее
В глубь этой преданной груди,
Оттуда вытеснив тебя любившу душу,
Грудь обнаживши пред клинком, молю
О смерти я коленопреклоненно.

Ричард обнажает грудь. Анна заносит меч.

Что ж медлишь — я же Генриха убил,
Но красотой твоею подстрекаем.
Скорей! — убил я Эдварда младого,
Но лик небесный твой тому виной.

Анна опускает меч.

Так подними иль меч, или меня.

**Анна**

Встань, лицемер. Твоей желая казни,
Я не хочу быть палачом твоим.

**Ричард**
Тогда скажи — я сам себя казню.

**Анна**
Уже сказала я.

**Ричард**

Но то во гневе.
Вновь прикажи, и той же дланью, что
Из-за любви твоей, любовь твою убил я,
За то ж казню вернейшую любовь —
Обеим казням будешь сопричастна.

**Анна**
Что прячешь ты в душе?

**Ричард**
То, что уста рекут.

**Анна**
Вдруг лгут душа и речь.

**Ричард**
Тогда всяк в мире лжец.

**Анна**
Вложите в ножны меч.

**Ричард**
Утешишь ли меня?

**Анна**
О том дам знать поздней.

**Ричард**
Но есть надежда жить?

**Анна**
Всяк в мире ею жив.

**Ричард**
Изволь принять кольцо.

**Анна**
Брать не давать. Изволь.

Надевает кольцо.

**Ричард**

Как перст твой окружен моим кольцом,
Так сердце бедное мое — душой твоею.
И сердце, и кольцо теперь твои;
Уж тем одним, что смеет раб просить
Из рук твоих едино одолженье,
Он в счастии навеки утвержден.

**Анна**
В чем просьба?

**Ричард**

Оставьте погребенья чин тому,
У кого боле всех причин для плача,
И отправляйтесь тотчас в Кросби-Хаус,
Куда, сопроводив в обитель Чертси
Прах Генриха торжественно, пролив
Раскайнья слезы на его могилу,
Прибуду тотчас, чтобы видеть вас, —
Есть тайные причины, чтоб просить
Вас о подобной милости.

**Анна**

Согласна я, и радуюсь тому,
Что столь глубоко ваше покаянье.
Трессел и Беркли, следуйте за мной.

**Ричард**
Простись со мной.

**Анна**

Еще прощенья нет вам.
Но коль вы научили меня льстить,
Считайте, что я вымолвила слово.

Трессел, Беркли вместе с Анной уходят.

**Ричард**
Пойдемте, господа.

**Джентльмены**
Куда же — в Чертси?

**Ричард**

Нет, нет — в Уайт-Фрайерс. Ждите меня там.
Охрана и носильщики уходят, унося труп.
В подобный миг, кто смог бы сватать деву?
В подобный миг, кто смог бы укротить?
Возьму ее, но задержу недолго,
Убивший ее мужа и отца!
Я одолел ее в миг ненависти пылкой —
В устах — проклятья, слезы на глазах,
И рядом с кровоточащею жертвой —
Бог, совесть — от меня не оградили
Ее — а мне никто не помогал —
Все тот же дьявол, да обманчив взор —
Ни за что, ни про что все ж победить.
Ужель забыла, что красавец-принц
Зарезан в гневе мной у Тьюксбери?
Приятный благовидный джентльмен,
Природою столь щедро одаренный —
Отважен, млад, умен, монаршей крови —
Обшарь весь мир — такого не найдешь.
Она же мною осквернила взор —
Не я ль пресек златую зрелость принца,
Вдове оставив скорбную постель?
Мной — недостойным с Эдвардом сравненья?
Мной, выродком безвидным и хромым?
За герцогство свое поставлю грош,
Коль я всю жизнь в себе не ошибался!
Она нашла, хоть сам не нахожу
Во мне и впрямь красивого мужчину.
Теперь на зеркало потрачусь, заведу
Две дюжины портных, чтоб не отстать
От моды, свое тело обрамляя.
Став тайным обожателем своим,
Едва ли разорюсь я на примерках.
Но для начала — в яму, старина,
Пора вернуться к милой, причитая,

Пока ж нет зеркала, светило тень отбрось,
Чтобы я видел тень свою насквозь.

## *Сцена 3*

Входят королева Елизавета, Энтони Вудвил, лорд Риверс, маркиз Дорсет и лорд Грей.

**Риверс**

Терпенье, госпожа, не сомневаюсь,
Его Величество, как прежде, будет здрав.

**Грей**

Волненья ваши королю во вред,
А потому утешьтесь, Бога ради,
Болящего живым утешив словом.

**Елизавета**
Что ждет меня со смертью короля?

**Грей**
Одна беда: утратите вы мужа.

**Елизавета**
В такой утрате скрыто много бед.

**Грей**

Как отблеск солнца, отпрыск короля
Утешит вас, с небес благословенье.

**Елизавета**

Но молод сын — до совершеннолетья —
Над нами будет волен Ричард Глостер,
В нем нет приязни ни ко мне, ни к вам.

**Риверс**
Назначен Глостер регентом уже?

**Елизавета**

Нет, но назначен будет непременно,
Когда Его Величество умрет.

Входят Бэкингем и лорд Стенли, герцог[136]Дерби[137].

**Грей**
Вот Бэкингем, а с ним и герцог Дерби.

**Бэкингем**
Ее Величеству желаю дней благих.

**Дерби**
Верни ей, Боже, прежнюю отраду!

**Елизавета**

Графиня Ричмонд, досточтимый герцог,
Такой мольбе едва ль рекла б «Аминь».
Все ж, Дерби, хоть она супруга ваша
И хоть она не жалует меня, уверьтесь герцог,
Я в вас ее надменность не сужу.

**Дерби**

Молю, или не верьте злобным сплетням
Неискренних клеветников ее,
Когда ж правдивы эти обвиненья,
Простите эту слабость. Ей — причиной
Лишь блажь, а не врожденная вражда.

**Елизавета**
Вы видели монарха нынче, Дерби?

**Дерби**

Да, только что, лорд Бэкингем и я,
Его Величество мы посетили.

**Елизавета**
Что ж, есть ли признаки выздоровленья?

**Бэкингем**
О да, мадам, король был бодр весьма.

**Елизавета**
Храни его Господь! Вы говорили?

**Бэкингэм**

Он хочет, чтобы примирились Глостер
И братья ваши, те же, в свой черед,
Чтоб примирились с лордом-камергером —
Он их зовет предстать пред свои очи.

**Елизавета**

Да будет то, чему вовек не быть.
Боюсь, что наше счастие в зените.

Входят Ричард, Дорсет и лорд Хастингс.

**Ричард**

Меня порочат — я не потерплю!
Кто жаловался королю, что я, мол,
Жесток и неприязнен к ним? Клянусь,
Не велика приязнь к монарху тех, кто
Наполнил слух его подметною молвою.
Не льстец я, не красавчик, чтоб улыбкой
Иль велеречием дурачить простаков,
Кривляясь на французский лад, — и значит,
Я непременно — подколодный враг.
Но можно ли простому человеку
Быть чистым в помыслах — нет, опорочен вмиг
Он вкрадчивым ловчилою-мужланом.

**Грей**
Кого в виду имеет ваша честь?

**Ричард**

Тебя, в ком нет ни совести, ни чести.
Кому, когда обиду я чинил?
Тебе ль? Тебе? Кому из вашей клики?
Чума на вас. Король (его ж хранит
Господь верней, чем вы б того хотели!)
Не в силах обрести покоя миг —
Вы ж донимаете доносами его.

**Елизавета**

Любезный брат, вы путаете карты —
Король лишь по своей монаршей воле,
Не подстрекаем просьбою ничьей,
Прознав о вашей ненависти тайной,
В поступках явных кажущий себя ж
Мне, моим детям, братьям ли моим,
Решил, должно, причин ее дознаться.

**Ричард**

Худые, знать, настали времена —
Вьюрок теснит орла с небес высоких.
Когда мужланы лезут в господа,
Всяк знатный господин слывет мужланом.

**Елизавета**

Довольно, брат наш Глостер, ваша зависть
К успехам моих близких внятна всем.
Не дай нам Бог иметь нужду в вас, брат мой!

**Ричард**

Покуда я терплю от вас нужду:
Не из-за вас ли брат мой заточен —
Я ж опозорен знатным —
Ведь что ни день — в чести у нас мужланы,
Вчера еще за счастье почитавши
Иметь себе полушку за душой.

**Елизавета**

Бог, что вознес меня до царственных забот,
Удачей одарив меня — свидетель:
Я короля не распаляла гнев
Противу брата Кларенса, напротив,
О нем я перед королем пеклась.
Не стыдно ль вам меня наветом ранить,
Подозревая в низости такой?

**Ричард**

Должно быть, столь же неповинны вы
И в Хастингса недавнем заточенье?

**Риверс**
Должно быть, потому…

**Ричард**

Должно быть, Риверс! Кто ж того не знал!
Должно быть, ей грешно и запираться,
Должно быть, и рукой не повела,
Чтобы помочь вам в вашем возвышенье,
К заслугам почести, должно быть, сами льнули.
Она смогла б. Тут все могло бы выйти.

**Риверс**
Что выйти? Что смогла б?

**Ричард**

А хоть за короля смогла же выйти —
Смазлив он и в сравненье с ней юнец,
Да вашей бабке брак такой не снился.

**Елизавета**

О, герцог Глостер, долго ль мне сносить
Смешки безмозглые и злые укоризны?
Клянусь, Его Величество узнает
О грубых колкостях, что я должна терпеть.
Уж лучше быть служанкой деревенской,
Не королевой — лишь бы не сносить

Издевки и нападки, — велика ль
Отрада быть английской королевой?

В глубине сцены появляется старая королева Маргарита.

**Маргарита** (*в сторону*)

Не велика? Пусть станет еще меньшей.
Все — титул, Англия и трон — здесь все мое.

**Ричард**

Как! Вы грозите донести монарху?
Извольте. Все, что ныне произнес,
До слова повторить пред ним готов.
Пусть Тауэр грозит мне — все ж скажу я:
Не помнит брат, как кровь я проливал.

Маргарита (*в сторону*)

Я помню слишком хорошо — убиты
Тобою в Тауэре Генрих, мой супруг,
И Эдвард, милый сын, у Тьюксбери.

**Ричард**

Чтоб вы с супругом на престол взошли,
Я, как скотина ношу, власть вам нес,
Как сорняки, топтал врагов монарха
И дружбой воздавал друзьям. Лил кровь,
Чтоб ваша кровь считалась королевской.

**Маргарита** (*в сторону*)
И кровь была честнее вашей с братом.

**Ричард**

А вы меж тем, и муж ваш Грей, и Риверс
Радели за ланкастерский дом —
Не ваш ли муж под стягом Маргариты,
Сражаясь у Сент-Олбенс, был убит?

Забывчивости вашей я напомню,
Чем были вы допрежь, чем ныне стали,
И чем был я, и чем я нынче стал.

**Маргарита** (*в сторону*)
Убийцей был, убийцей и остался.

**Ричард**

А Кларенс, тестя Уорвика оставив,
Отрекся от него, прости Господь.

**Маргарита** (*в сторону*)
И Господом наказан!

**Ричард**

Чтоб Эдварду престол завоевать.
В награду же он брошен за ограду —
Жестокосердье Эдварда Господь
Дай мне, ему ж — мое мягкосердечье.
Прост, как дитя, я в этом мире злом.

**Маргарита** (*в сторону*)

Ступай же в ад. Оставь наш мир в покое,
Исчадье ада — твое место — ад.

**Риверс**

В те бурны дни, лорд Глостер, когда мы,
По слову вашему, друг с другом враждовали,
Мы шли за нашим королем, как ныне
Пошли б за вами, будь вы королем.

**Ричард**

Да лучше мне разносчиком гнуть спину,
Чем и помыслить бремя власти несть.

**Елизавета**

И как, должно, не в радость было б вам
Стать королем державы нашей, так же
Не в радость мне быть королевой
И бремя власти королевской несть.

**Маргарита** (*в сторону*)

Ей, захватившей трон мой королевский,
Не в радость быть, а мне не в радость жить.
Нет, больше я сдержать себя не в силах.

*(Громко, выступив вперед.)*

Внемлите ж мне, грабители, что вздорят,
Добычу, отнятую у меня, деля!
Ну, кто из вас, узрев меня, не вздрогнул?
Коль есть такой — я королева! — ниц
Пади, как раб. Но воры лишь дрожат.

(*Ричарду.*)
Что, благородный выродок, не нравлюсь?

**Ричард**
Зачем ты здесь, морщинистая ведьма?

**Маргарита**

Чтоб рассказать, пока ты здесь, о том,
Как ты пролез из грязи в князи.

**Ричард**
Ты ж изгнана от нас под страхом смерти?

**Маргарита**

Да, изгнана, но мне страшней изгнанье,
Чем смерть за то, что здесь я остаюсь.
(*Ричарду.*) Ты не вернул еще мне сына с мужем,
(*Елизавете.*) Ты ж власть с короной не вернула мне.
Страдания мои по праву — ваши.

Отрады ж, вами отняты, — мои.

**Ричард**

Тебя отец мой проклял в час, как ты,
Венчав его короною бумажной,
Глумлением исторгнув реки слезны,
Чтоб стер их, ты дала ему лоскут,
Невинной кровью Рутланда пропитан, —
Его проклятья, в них же смерть души
Звучала, пали на тебя. Кровавы
Дела твои не мы караем — Бог.

**Елизавета**
Прав наш Господь, невинных защищая.

**Хастингс**

Убить дитя — что может быть мерзей,
Неслыханней такого изуверства.

**Ричард**
Над смертью сей и изверг прослезился.

**Дорсет**
И всяк пророчил злодеянью месть.

**Бэкингем**
Нортурберленд, что был при том, слезами плакал.

**Маргарита**

Не вы ли грызлись здесь, как я вошла,
Готовые друг другу в глотку впиться,
И вот обрушили всю ярость на меня,
Слышнее ль небесам проклятья Йорка,
Чем плач о Генрихе и Эдварде драгом,
Их низверженье и мое изгнанье —
Все это за безмозглого щенка?
Пронзят ли толщу туч мои проклятья?
Достигнут ли небес их острия?
Во блуде — не в бою умрет король ваш,

Как наш убит, чтобы узнал король ваш,
Твой сын, твой Эдвард, ныне принц Уэльский,
Как сын наш Эдвард, бывший принц Уэльский,
Безвременно во цвете лет убит.
Ты — королевой ставши за мой счет,
Как я — несчастная, переживи триумф свой!
Детей оплачь и узри королеву,
Что трон займет твой, как я зрю тебя,
В мои права былые облаченну!
Пусть долгим будет счастия закат,
И да умрешь, вкусивши вдоволь скорби —
Не королева, не жена, не мать.
Вы были подле, Риверс, Дорсет, Хастингс,
Когда мой сын кровавыми клинками
Заколот был. Молю я Бога, чтоб
Никто из вас своей не умер смертью,
Чтоб век ваш оборвал неверный рок.

**Ричард**
Прерви заклятья, мерзкая старуха.

**Маргарита**

Чтоб обделить тебя? Нет, слушай нас.
Коль муки есть в запасе у небес,
Пусть будет больше их, чем я тебе желаю,
Пусть небо их хранит, покуда грех
Твой вызреет, чтобы низринуть ярость
Тебе на голову, проклятый супостат!
Червь совести да сгложет твою душу!
Покуда жив, да мнишь в друзьях измену,
В изменнике ж — ближайшего дружка!
Да взоры не сомкнешь в ночи, а коль
Сон снидет — лишь видением ужасным,
Пусть адом безобразным ужаснет,
Вепрь, корни роющий, проклятый недоносок,
Ты, заклейменный роком от рожденья,
Раб естества и преисподней сын!
Ты — чрева материнского позор!
Исчадье гнусное несчастных чресл отцовских,
Само бесчестье, ты… чье имя…

**Ричард**

**Маргарита**
Нет. Ричард!

**Ричард**
Что?

**Маргарита**
Я не звала тебя.

**Ричард**

Прости, мне показалось, что звала ты
Не мне на голову проклятий этот сонм.

**Маргарита**

Нет, на тебя звала я их, так дай же
Закончить мне.

**Ричард**

Я это сделал сам,
Назвавши твое имя — Маргарита.

**Елизавета**
Ты изрыгнула гнев свой на себя.

**Маргарита**

Подделка жалкая моей монаршей славы,
Зачем к горбатому ты льстишься пауку —
Он смертоносною тебя опутал сетью?
Безмозглая! Нож на себя ж ты точишь!
И скоро научить меня попросишь,
Как жабу ядовитую проклясть.

**Хастингс**

Прерви поток проклятий лжеречивых,

Терпенья нашего не истощай.

**Маргарита**
Мое терпенье сам ты истощил!

**Ричард**
Давно пора поставить вас на место.

**Маргарита**

Когда бы на своем была я месте,
Вы были б на коленях предо мной,
Рабы, поставьте же меня на мое место!

**Дорсет**
Не пререкайтесь с ней — она безумна.

**Маргарита**

Маркиз дерзит. Иль ваше благородство
Чеканки новой — не в ходу еще?
Столь юному достоинству не вемо,
Сколь жалок тот, кто чести вдруг лишен,
Кто вознесен, тот окружен сверженьем,
И дребезги падения внизу.

**Ричард**
Воистину! Учти, учти, маркиз.

**Дорсет**
Сие касается и вас в такой же мере.

**Ричард**

Нет, более. Но я рожден высоко,
Высокий кедр гнездом моим увенчан
Назло ветрам и в посмеянье солнцу.

**Маргарита**

Увы! Скрыв тенью юный отблеск солнца,
Как смертный отпрыск наш сокрыт,

Так в тучах ярости твоей сей луч ярчайший
Окутан вечным мраком был навек.
На нашей высоте ваш род гнездится.
Господь всевидящий еще накажет вас,
Кровавую добычу вырвет с кровью.

**Бэкингем**
Молчи! Коль нет стыда, помилосердствуй.

**Маргарита**

К стыду и милосердью не взывай,
Палач моих несчастных упований,
Воспомни милосердье, что явил ты
Мне яростью, в стыд обративши жизнь,
Стыдом поднесь живет и моя ярость.

**Ричард**
Молчи. Молчи.

**Маргарита**

Целую твою руку, Бэкингем,
В знак тесных уз и дружеской приязни.
Да снидет счастье на твои чертоги —
Одежды нашей кровью не пятнав,
Ты вне пределов моего проклятья.

**Бэкингем**

Подобно всем. Речь пристает к устам
Тех, кто проклятья в воздух изрыгает.

**Маргарита**

Надеюсь все ж, что к небесам взойдут
Они, нарушив мирный сон Господень.
Пса этого побойся, Бэкингем, —
Хвостом вильнув, укусит, а укус
Его гноится смертоносным ядом,
Не связывайся с ним, страшись его —
Грех, смерть и ад приятели его,

Посланцы их ему повсюду служат.

**Ричард**
Что говорит она, достойный Бэкингем?

**Бэкингем**
Ее слова и слушать недостойно.

**Маргарита**

Ты пренебрег моим советом добрым!
И дьяволу желаешь угодить?
Но срок придет, пронзит он твою душу,
С печалию и скорбью вспомнишь ты
Пророчества несчастной Маргариты.
Живите же под гневом у него,
Под вашим — он, и все под Божьим гневом.

Уходит.

**Хастингс**
Ах, волос дыбом от ее проклятий.

**Риверс**
И у меня. Зачем она на воле?

**Ричард**

Я не виню ее, свидетель Бог, она
Так много вынесла. Раскаиваюсь в том,
Что был к ее несчастиям причастен.

**Елизавета**
К ее несчастьям непричастна я.

**Ричард**

Причастны вы лишь к следствиям несчастий.
Я слишком пылок был, творя добро,
И память ныне слишком хладнокровна.
Меж тем как Кларенса сполна вознаградим:
Загнали в хлев и кормят на убой.

Храни Господь всех, кто повинен в этом.

**Риверс**

Тот праведен и впрямь по-христиански,
Кто молится за совершивших зло.

**Ричард**

Я век так поступал. (*В сторону.*) Хоть страха ради.
Проклявши их, я проклял бы себя.

Входит Кэтсби.

**Кэтсби**

Его Величество зовет вас, госпожа,
И герцога, и всех к себе он просит.

**Елизавета**
Скажи, иду. Со мной вы, господа?

**Риверс**

Вслед вашей милости.
Все, кроме Ричарда, уходят.

**Ричард**

Зло совершив, полез я первым в драку
Из-за творимых мной же тайных козней.
Оплакав Кларенса, что брошен мною в бездну,
Уверив простаков — всех этих Дерби,
И Хастингсов, и Бэкингемов в том,
Что королева и ее клевреты
Подвигли королевский гнев на брата.
Теперь меня ж они ж зовут отмстить.
И Риверсу, и Дорсету, и Грею,
А я, вздохнув, ссылаюсь на Писанье,
Где Бог велит платить добром за зло,
Так прикрывал коварства наготу

Обрывками Писанья, я кажусь
Святым, чем ближе к дьяволу на деле.

Входят убийцы.

Постой-ка, вот и палачи. Привет
Вам, крепкие, надежные ребята!
Ну что же вы, решились, наконец?

**1-й**

Да, господин, но нужно предписанье,
Чтоб мы проникнуть к герцогу могли.

**Ричард**

Отлично. Предписание при мне.
Покончив с герцогом, ступайте в Кросби-Хаус.
Но действуйте внезапно, господа,
Бестрепетно, моленьям не внимая, —
Ведь Кларенс — краснобай. Его послушав,
Душою можете заколебаться вы.

**1-й**

Куда! Не падки мы на болтовню,
Иль дело, иль слова. Не беспокойтесь,
Мы руки пустим в ход, а не язык.

**Ричард**

Роняйте же из глаз не слезы — камни.
Вы мне по нраву. Что же, в добрый час.
Вперед, вперед.

**1-й**
Идем, мой господин.

Уходят.

## *Сцена 4*

Входят Кларенс и надзиратель.

**Надзиратель**
Что так печальны нынче, ваша светлость?

**Кларенс**

Я дурно спал — все мучили меня
Сны страшные и мерзкие виденья.
Пускай я стал бы нехристем, когда
Я б согласился за такую ночку
Купить хоть целый век счастливых дней —
Столь страшен был зловещий ужас ночи.

**Надзиратель**
Поведайте, что снилось вам, милорд.

**Кларенс**

Из Тауэра вырвавшись, как будто
Плыву на корабле я к берегам
Бургундии. Со мною брат мой Глостер,
И будто бы зовет он из каюты
Меня на палубу. Вслед Англии взглянув,
Мы вспоминаем тысячи напастей,
Что нас одолевали в пору войн
Меж Йорком и Ланкастером. Идем мы
По зыбкой палубе, и вот мне мнится, Глостер
Споткнулся вдруг и, падая, увлек
Меня, спешившего ему на помощь, за борт,
В морских пучин смятенные валы.
И, Боже мой, тонуть — такая мука!
В ушах такой ужасный шум воды!
Пред взором призрак смерти столь ужасен!
Я вижу тысячи погибших кораблей,
Обглоданные рыбами скелеты.
И янтаря, и золото, и жемчуг,
Бесценные каменья и алмазы —
Все свалено горой на дне морском.
В глазницах взора, проскользнув туда,
И ярче взора блещут самоцветы,

Как будто блазнят илистое дно
Или костей над бренностью смеются.

**Надзиратель**

И все же был досуг вам в смертный час
Глазеть на эти таинства пучины.

**Кларенс**

Сдается, был. Хоть я и тщился
Дух испустить. Но злобная вода
Теснила душу, не пуская прочь
Искать пустой и вездесущий воздух,
Сдавивши грудь, что чуть не взорвалась
Души желаньем выброситься в море.

**Надзиратель**
Что ж, от мучений пробудились вы?

**Кларенс**

О нет — мой сон и после смерти длился.
Душа моя преобразилась в бурю,
И будто плыл я через мрачный Стикс
С тем перевозчиком, о ком поют поэты.
И с ним достиг я царства вечной тьмы.
Душе моей навстречу первым вышел
Уорвик славный, мой могучий тесть,
И рек он громко: «Иль неверный Кларенс,
Клятвопреступник, царством мертвых взят?»
И с тем исчез. А предо мной явилась
Тень — словно ангел белокурый, кровь
Из ран его сочилась, и вскричал он:
«Вот Кларенс, вот неверный слову Кларенс,
Что заколол меня у Тьюксбери,
Влеките его, фурии, на муку».
И тут, сдается, легион чертей
Меня обстал и поразил мне слух
Таким ужасным воплем, что от звука
Я пробудился, вздрогнув, и с тех пор
Все мнится мне, что все я в преисподней —

Так ужаснул меня мой страшный сон.

**Надзиратель**

Милорд, не диво. Я, поди, робел,
Лишь слушая рассказ о сне ужасном.

**Кларенс**

Ах, стражник, стражник, все эти грехи
Свершил я ради Эдварда, и видишь,
Чем мне за преданность он воздает теперь!
О Боже, ублажу ль Тебя молитвой —
Нет, злодеяния мои Ты мне отмстишь.
Отмсти, но только мне, и пощади
Жену безвинную, моих детей несчастных.

Входит Брекенбери, Кларенс засыпает.

**Брекенбери**

Печаль тревожит нас, часов не зная,
Ночь в утро превратив, и полдень — в ночь,
Лишь званием славны князья. Ненужный
Им блеск дается сверх смятенья душ,
И за воображаемые грезы
Расплата — зримый сонм мирских тревог,
Будь ты при звании высоком или без,
Вся разница — лишь славы внешней блеск.

Входят убийцы.

**1-й**
Эй, есть кто?

**Брекенбери**
Кто вы такие, как прошли сюда?

**2-й**

Мне б с Кларенсом поговорить.
Пришел я на своих двоих.

**Брекенбери**
Ты что ж, дерзишь?

**2-й**

Уж лучше дерзость, чем приличий скука.
Бумагу дай ему и — баста.

Брекенбери читает предписание.

**Брекенбери**

Здесь сказано, чтоб его светлость Кларенс
Был предан в ваши руки, господа.
Я не сужу о том, в чем смысл приказа —
Мне не поставишь этот смысл в вину,
Вот — герцог почивает. Вот — ключи.
Я ж к королю, чтоб отчитаться в том,
Что я сложил пред вами полномочья.

**1-й**
Ловко придумано. Ступайте. Добрый путь.

Брекенбери и Надзиратель уходят.

**2-й**
Что, не зарезать его, покуда спит?

**1-й**
Нет. Он обвинит нас в трусости, проснувшись.

**2-й**
Теперь проснется он лишь в Судный день.

**1-й**
Ага, проснется он и скажет, что сонного убили мы его.

**2-й**
Словечко «суд» во мне рождает жалость.

**1-й**
Что — что? Или ты страшишься?

**2-й**

Убийства по приказу не страшусь,
Страшусь проклятья за убийство — тут
Приказ уж не поможет.

**1-й**
Я думал, ты решился.

**2-й**
Да, я решился — пусть живет.

**1-й**
Я тотчас к его светлости, чтоб доложить ему.

**2-й**

Нет, будь добр, немного погоди.
Ведь страсть к сочувствию моя гляди того
пройдет. К тому же очень скоро —
Не успеешь и счесть до двадцати.

**1-й**
Ну что, не полегчало?

**2-й**
Клянусь, что у меня на дне от совести еще осталось что-то.

**1-й**
Припомни воздаяние, что ожидает нас, едва мы кончим с делом.

**2-й**
Все! Совести конец. Как не подумал я о воздаянье.

**1-й**
И где же теперь твоя совесть?

**2-й**
Должно, у герцога в кошельке.

**1-й**

Откроет герцог кошелек, чтоб заплатить нам, и совесть вылетит опять.

**2-й**

Мне дела нет. Пускай ее летит. Не всяк горазд держать ее в себе.

**1-й**

А что как снова залетит в тебя?

**2-й**

Я с ней не стану знаться. Она нас превращает в трусов. Едва улетела — и тут как тут с укором. Чуть выругался — попрекнет. Чуть с ближнего женой — в постели — накроет. И вот глядишь, тебя бросает в краску, робеешь ты, в душе — ее мятеж. Она тебя сомненьем преисполнит. Раз ведь и меня заставила вернуть кошель с золотишком — его ж я честно по случайности нашел. Она любого до сумы доводит. Остережет от жизни в городах. Всяк, кто пожить не прочь, надейся на себя, а ей не доверяйся.

**1-й**

Черт побери, вот и сейчас она со мной бок о бок — склоняет герцога не убивать.

**2-й**

Дьявола замкни в уме, не верь ему. Чтоб в душу проскользнув, не вырвал вздоха.

**1-й**

Я крепкий малый. Совести не одолеть меня.

**2-й**

Ну вот, в тебе заговорил храбрец и истинный злодей. Не взяться ль нам за дело?

**1-й**

Ты по макушке вдарь его двойною рукояткою меча, а там утопим его в бочке с мальвазией — в соседней комнате стоит.

**2-й**

Куда уж лучше. Его вином мы пропитаем, как пирог.

**1-й**

Постой! Он просыпается.

**2-й**
А ну, рази его!

**1-й**
Нет, поболтаем для начала.

**Кларенс**
Эй, стражник, где ты? Принеси вина.

**2-й**
Ужо вином у нас ты обопьешься.

**Кларенс**
О Боже, кто вы?

**1-й**
Я — человек, такой же, как и вы.

**Кларенс**
Но вы не царской крови.

**2-й**
Но преданы короне.

**Кларенс**
В устах у вас гроза, во взоре ж робость.

**1-й**
Глас — королю, взор мне принадлежит лишь.

**Кларенс**

Ты говоришь невнятно и ужасно.
В глазах — угроза. Отчего ты бледен?
Кто вас послал? И с чем пришли вы?

**2-й**
С тем… с тем…

**Кларенс**
С тем, чтоб убить меня?

**Оба**

Ага, ага.

**Кларенс**

Вам не хватает духу на слова,
На дело же не хватит духу вовсе.
Друзья мои, чем оскорбил я вас?

**1-й**
Не нас вы оскорбили, а монарха.

**Кларенс**
Мы вскоре с ним примиримся опять.

**2-й**
Вам не поспеть. Так что готовьтесь к смерти.

**Кларенс**

Иль вы не люди меж людей? Ужель легко
Невинного убить? В чем мой проступок?
Где доказательства моей вины?
Где суд присяжных, где же их решенье?
Где грозный судия? Где тот, кто вынес
Бедняге Кларенсу смертельный приговор?
Его закон виновным не признал,
И угрожать мне смертью незаконно.
Коль вы надеетесь на искупленье,
Христовой кровью, пролитой за нас,
Вы удалитесь, Кларенса не тронув.
Проклятьем вечным умысел чреват.

**1-й**
Мы совершим лишь то, что нам велели.

**2-й**
А тот, кто повелел нам, — наш король.

**Кларенс**

Рабы заблудшие. Царь, всех царей превыше,
В своих скрижалях заповедал вам
Не убивать. А вы его наказ

Отвергнете, чтоб следовать людскому.
Побойтесь же — карающая длань
Его грозит отступникам закона.

**2-й**

И той же дланью он грозит тебе
За клятвопреступленье и убийство.
Не ты ли причащался воевать
На стороне Ланкастеров в сраженье?

**1-й**

И, как богоотступник, свой обет
Презрел ты и предательским клинком
Зарезал сына своего монарха.

**2-й**
Поклявшись принца защищать и холить.

**1-й**

Что ж ты грозишь нам заповедью Божьей,
Коль сам ее так дерзко нарушал?

**Кларенс**

Кого же ради грех я совершил?
Лишь ради Эдварда, ради родного брата —
Он вас послал казнить не этот грех.
Король не менее меня погряз в нем.
Когда Господь желает зло отмстить,
Он грешника карает всенародно,
Не тщитесь вырвать суд из Божьих рук.
Бог не нуждается в столь незаконных средствах,
Чтоб истреблять разгневавших его.

**1-й**

Но кто же вас заставил убивать
Любимого судьбой Плантагенета,

Что в рыцари был посвящен едва?

**Кларенс**
Монаршья милость, дьявол, исступленье.

**1-й**

Монаршья милость, долг, проступки ваши
Покончить с вами нас заставят днесь.

**Кларенс**

Раз брата любите, зачем же ненавидеть
Мою приязнь ко брату моему.
Коль мзда глаза вам застит, отправляйтесь
К другому брату — Глостеру, и он
Щедрее вам воздаст за жизнь мою,
Чем Эдвард за известие о смерти.

**2-й**
Как бы не так. Вас ненавидит Глостер.

**Кларенс**

О нет, он верный друг мне — мы близки.
Идите же к нему.

**1-й**
Пойдем, и тотчас.

**Кларенс**

Пусть вспомнит он, как наш родитель Йорк
Благословил своею грозной дланью
Троих сынов, их меж собой любовь.
Раздор меж нас навряд ли он предвидел.
Отца воспомнив, прослезится брат.

**1-й**
Ага, роняя камни, а не слезы.

**Кларенс**
Не лгите на него. Он мне сродни.

**1-й**

Ага: как жатве снег. Не заблуждайтесь —
Он нас ж послал сюда за вашей смертью.

**Кларенс**

Не может быть. Ведь он о мне скорбел
И, обнимая, клялся меж рыданий
Освобожденью моему радеть.

**1-й**

И то. Он вас и впрямь освободит
От уз земных для радостей небесных.

**2-й**
Смиритесь перед Богом — пробил час.

**Кларенс**

Но если ваши души столь благи,
Чтоб звать меня смириться перед Богом, —
Ужель душа не видит, что убийством
Она противу Бога восстает?
Но знайте ж, господа, тот, кто подвиг
На злое дело вас, вам злобой и отплатит.

**2-й**
Что ж делать нам теперь?

**Кларенс**

Душой смягчиться
Душ во спасенье. Спешите, кто из вас,
Быв узником, как я, высокородным,
Узрев перед собой убийц, не стал бы
Молить о жизни. Так же, как и вы,
Будь вы на моем месте, я…

**1-й**
Смягчаются лишь женщины да трусы.

**Кларенс**

Неумолим же варвар, зверь и дьявол.
(*Ко второму убийце.*) В твоих глазах я примечаю жалость,
И если непритворен этот взор твой,
Вступись же за меня — ужель бедняк
В беду попавшего не пожалеет принца?

**2-й**
Милорд, не оступитесь!

**1-й**

Вот так его! Вот так! (*Ударяет его.*) А будет мало,
Мальвазией пусть отрезвится он.

Уносит тело.

**2-й**

Кровавое и страшное деянье!
Когда бы, как Пилат, я мог отмыть
От рук своих ужасное убийство.

Входит 1-й убийца.

**1-й**

Куда пропал? Гляди, узнает герцог
Про твой задор.

**2-й**

Пускай узнает то ж,
Что я спасал его родного брата.
Сам разочтись с ним и скажи ему,
Что я о смерти герцога жалею.

Уходит.

**1-й**

А я так нет. Прочь. Трус он, трус и есть.
Что ж, надо труп припрятать до того,
Как герцог даст приказ о погребенье.
Вот получу награду и айда,
А то я здесь останусь навсегда.

# Акт II

## *Сцена 1*

Звук фанфар. Входят больной король Эдвард, королева Елизавета, Дорсет, Риверс, Хастингс, Кэтсби, Бэкингем, Грей и другие.

**Эдвард**

Что ж, увенчал я день полезным делом.
В согласье же пребудьте, господа.
Я ежечасно жду, чтобы Создатель
Призвал меня в спасительную сень.
Днесь в небеса душа отходит с миром,
Поскольку мир достигнут на земле.
Пусть Хастингс с Риверсом пожмут друг другу руки,
Не пряча ненависть за клятвою любви.

**Риверс**

Клянусь, душа очистилась от злобы,
Скрепим рукопожатьем наш союз.

**Хастингс**
Чтоб в жизни мне не преуспеть, коль лгу я.

**Эдвард**

Не лицемерьте же пред королем,
Царь, всех царей превыше, вашу ложь
Впредь да не сокрушит, чтоб всяк из вас
Не стал причиной ближнего кончины.

**Хастингс**
Клянусь удачей в искренней приязни.

**Риверс**
Я в том же лорду Хастингсу клянусь.

**Эдвард**

Вам, господа, придется клясться тоже —
И вам, сын Дорсет, Бэкингем, и вам, —
Друг против друга вы сплотились. Госпожа,
Любите Хастингса и, не кривя душой,
Его лобзанью протяните руку.

**Елизавета**

Вот вам рука. Вражды я не попомню.
Собой, своими присными клянусь я.

**Эдвард**
Пусть Хастингс с Дорсетом обнимутся теперь.

**Дорсет**

Поверьте мне, я век пребуду тверд
В незыблемой взаимности приязни.

**Хастингс**
Клянусь и я.

Обнимаются.

**Эдвард**

Теперь, достойный Бэкингем пусть мир скрепит,
Обняв моей супруги приближенных,
А я порадуюсь на единенье ваше.

**Бэкингем** (*к королеве*)

Коль Бэкингем на вас направит злость,
О вас и ваших близких попеченье
Оставив должное, Бог, на него обрушь
Тех, от кого он ждет приязни, — злобу!
Когда ему потребен станет друг,
Обманщиком коварным, вероломным
Вдруг обернется — так воздай мне Бог,
Коль к вам и вашим присным я остыну.

Обнимаются.

**Эдвард**

Обет твой, досточтимый Бэкингем,
Больному сердцу моему — бальзам целебный.
Не достает лишь Глостера, чтоб мы
Пришли к благословенному согласью.

**Бэкингем**
И в добрый час. Идут к нам герцог и сэр Ричард Рэтклиф.

Входят Рэтклиф и Ричард, герцог Глостер.

**Ричард**

Поклон и королю, и королеве.
И всем достойным лордам день удачный.

**Эдвард**

И впрямь удачно день мы провели!
Любовью христианской обратили
Мы в мир войну и ненависть в приязнь
Меж сих исполненных враждой давнишней лордов.

**Ричард**

Благословен в делах мой повелитель,
И, если кто из пышного собранья,
Наветом иль надменностью смущен,
Меня врагом считает,
И, если я в неведенье иль в гневе
Задел кого-нибудь из тех, кто ныне здесь
Сошелся, с ним желал бы примириться,
Ко дружеству смиренному призвав.
Вражда мне — смерть, вражду я ненавижу
И жажду мира с добрыми людьми.
Вас, госпожа, молю о примиренье —
Вражду же службой верной искуплю.
Вас, мой достойный родич Бэкингем,
Коль неприязнь гнездилась между нами,
И вас, и вас, лорд Риверс и лорд Дорсет,

И вас лорд Вудвил, так же вас, лорд Скейлс,
Всех, всех, кого нечайно я прогневал,
Будь это герцог, граф иль джентльмен,
Из всех живущих ныне англичан
Такого нет, чтоб был не люб мне боле,
Чем только что рожденное дитя.
Благ тем, Господь, создав меня смиренным.

**Елизавета**

Сей день благим отныне нарекут.
Даст Бог, придет конец раздорам нашим.
Мой господин, прошу вас лишь о том,
Чтоб брат наш Кларенс был сюда доставлен.

**Ричард**

Как! Для того ли клялся я в любви,
Чтоб быть осмеян пред своим владыкой?
Кому ж неведомо, что знатный герцог мертв?

Все вздрагивают.

Зачем же, прах презрев, над ним глумиться?

**Риверс**
Кому не ведомо? А ведомо кому?

**Елизавета**
Господь всевидящий! О небо! Что за жизнь!

**Бэкингем**
Лорд Дорсет, так же бледен я, как все?

**Дорсет**

О да, милорд, никто не сохранил
Румянца на щеках в покоях этих.

**Эдвард**
Как! Кларенс мертв? Приказ был отменен.

**Ричард**

Казнен же он по первому приказу —
Его ж Меркурий на крылах принес,
С приказом новым, знать, калека медлил,
На погребенье даже не поспев.
Нет, некто — родом низкий и коварный
И участь Кларенса достойный разделить,
Кровавый умысел родством прикрывши кровный
Досель вне подозрения у нас.
Входит граф Дерби.

**Дерби**
За службу верную прошу расположенья.

**Эдвард**
Простите, граф. Душа моя скорбит.

**Дерби**
Пока владыка не ответит, я не встану.

**Эдвард**
Реки ж скорей, о чем хлопочешь ты?

**Дерби**

Вернуть мне власть над собственным слугой,
Убившим днесь мятежного повесу,
Что к Норфолку на службу поступил.

**Эдвард**

На смерть обрекши брата, стану ль я
Устами теми ж миловать холопа?
Брат никого не убивал — вина
Его лишь в помысле, — все ж он наказан смертью.
Но кто вступился за него? Кто падал ниц
Пред моим гневом, к разуму взывая?
Кто мне напомнил о Любови братской,
О том, как Уорвика могучего оставив,
Несчастный встал с мечом в моих рядах,
Как спас меня от Оксфорда и молвил:

«Живи и царствуй, брат любезный мой?»
Или о том, как в поле мы замерзли
Чуть ли не до смерти, и он накрыл меня
Покровами своими, сам оставшись
В одежде легкой перед хладом злым?
Но память эту лютый гнев греховный
Из сердца вырвал, и никто из вас
Меня не образумил милосердьем,
Когда же кучер ваш или вассал
Утратит образ Божий в пьяной драке,
Вы падаете ниц передо мной,
Вопя: «Прости, помилуй». Я же снова
Грех на душу беру, прощая их.

Дерби поднимается с колен.

За брата кто замолвил хоть словцо?
Я сам перед собою не вступился
За брата. Ведь надменнейший из вас
Ему обязан чем-то в этой жизни.
Но кто хоть раз за жизнь его вступился?
Боюсь, что справедливостью Господней
Настигнуты мы все за этот грех.
(*К Хастингсу.*)
Сведи меня в покой мой. Бедный Кларенс!

Король, королева со своей родней и Хастингс удаляются.

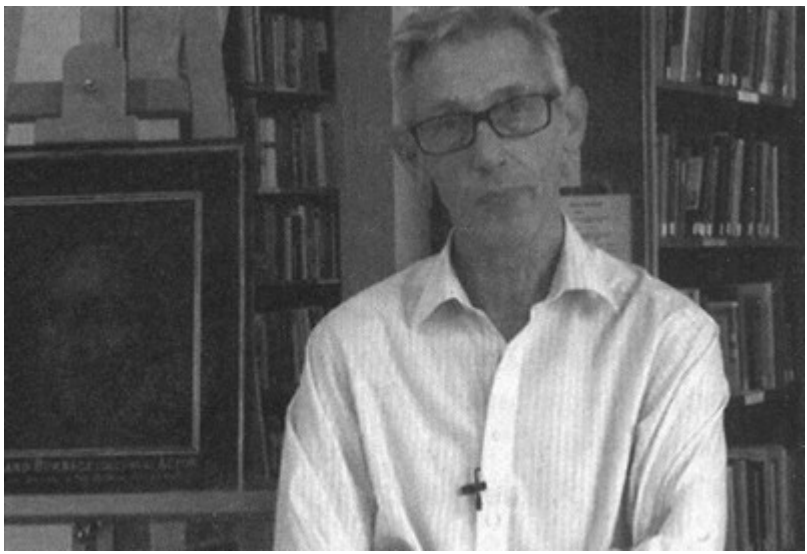
**Ричард**

Вот суеты плоды. А как смутились
Родные королевы, побледнев,
Когда прослышали о Кларенса кончине?
Они всегда смущали короля.
Бог им воздаст. Что ж, господа, пойдемте,
Утешим Эдварда присутствием своим.

**Бэкингем**
При вас мы будем неотступно.

Уходят.

# Джонатан Бейт
# Из уважения к истине
# © Перевод Е. Доброхотова-Майкова



Приводимое ниже интервью было взято 27 ноября 2002 года журналистом Уэном Стивенсоном для веб-сайта студии FRONTLINE, снявшей документальный телесериал «Много шума из-за того-сего».

**Уэн Стивенсон**. Что это за явление, с вашей точки зрения, — спор о шекспировском авторстве?

**Джонатан Бейт**. Как вы, должно быть, знаете из соответствующей главы моей книги «Гений Шекспира», а также из более свежей работы о предполагаемом портрете Шекспира[138], меня очень занимает этот исторический и культурный феномен. О культе Шекспира и о его статусе он может сказать многое. Как известно, во всех религиях есть течения и секты, зачастую еретические. Псевдорелигиозный культ Шекспира существует с XVIII века; к тому же в наше время почитание классиков приобрело характер своеобразной религии. Поэтому я считаю, что в той мере, в какой отношение к Шекспиру граничит с обожествлением, оно неизбежно будет порождать ереси. И тут меня по-настоящему интересует вот что: когда, в какое именно время люди начали задаваться вопросом, действительно ли все эти пьесы написал человек из Стратфорда?

**У. С.** Да, вопрос этот возник не сегодня и не вчера.

**Д. Б.** Вот именно, не сегодня и не вчера. Однако при жизни Шекспира и еще почти двести лет после его смерти никто ничего такого не спрашивал. Вопрос возник в XIX веке, когда Шекспир стал культовой фигурой, когда его провозгласили величайшим поэтом всех времен. И тут, на мой взгляд, ключевым тезисом является следующий: спор об авторстве — порождение или, как сказали бы философы, эпифеномен шекспировского культа. Обожествление Шекспира началось в XVIII веке — через полтора столетия после его смерти.

**У. С.** На ваш взгляд, попытки установить альтернативное авторство — это серьезное литературоведение?

**Д. Б.** Нет. Оно целиком строится на примысленном, на конспирологии. А часто и на вере в криптограммы, в скрытые намеки, зашифрованные в поэтических строках, хотя никаких свидетельств того, что писатели-современники Шекспира прибегали к подобной тайнописи, нет.

Главный аргумент так называемых антистратфордианцев: откуда Шекспир так много знал о жизни двора, об Италии и т. п., коль скоро он не был придворным? Однако никто из профессиональных драматургов того времени тоже не был придворным, а об Италии и о жизни двора все они писали побольше Шекспира, и никому сегодня не приходит в голову искать между строк таинственные намеки.

Иначе говоря, причина спора кроется в глубоком непонимании самой природы литературы и драматургии того времени. Всякий, кто всерьез займется изучением обсуждаемого периода, тут же обнаружит кучу доказательств того, что Шекспир был очень и очень глубоко погружен в театральную жизнь. Все аристократы, которым пытаются приписать его авторство (сначала лорду Бэкону, теперь, в соответствии с модой, графу Оксфорду), принадлежали к совершенно другому миру и, занимаясь сочинительством, руководствовались совсем иными мотивами.

Как человека, профессионально связанного с театром и к тому же отвечавшего соответствующему литературному уровню, теоретически реальным кандидатом можно было бы считать Марло, если бы не одно непреодолимое обстоятельство: в трактирной потасовке его действительно убили. Понимаете, сохранился доклад коронера, который осматривал труп.

**У. С.** В «Гении Шекспира» вы говорите, что романтическую идею авторства и гения люди проецируют на прошлое. То есть вы хотите сказать, что в споре об авторстве имеет место своего рода «осовременивание»?

**Д. Б.** Да, этим страдают все антистратфордианские теории.

Скажем, согласно одной из них, Марло в итальянском уединении[139] пишет блистательные пьесы, которые затем некий гонец доставляет труппе в Лондон, где их ставят под видом шекспировских.

Это потому, что творчество представляется чем-то сакральным. Подобное отношение возникло в романтический период XIX века: дескать, литературный замысел рождается и зреет в уме гения, сидящего в одиночестве перед чистым листом бумаги. Но из документов о театральной жизни времен Шекспира известно, что все происходило совсем иначе. Пьесы создавались в тесном сотрудничестве с труппой. Например, Шекспир сочинял конкретные роли для конкретных исполнителей; мы знаем об этом, потому что иногда вместо имени персонажа он писал имя актера. И мы видим, что в его пьесах всегда есть роль для тех, кто играет стариков-советников, вроде Полония.

**У. С.** То есть это был репертуарный театр.

**Д. Б.** Именно так. Репертуарный, имевший постоянную труппу. И, как вы знаете, Шекспир был его совладельцем вместе с двенадцатью другими актерами-пайщиками.

К тому же есть множество свидетельств другого рода: пьесы, как правило, создавались коллективно. Вот почему «Влюбленный Шекспир» — фильм по-своему хороший: он построен на аналогии между елизаветинским театром и современным Голливудом, где есть продюсеры, жесткие сроки и все такое прочее. И как в Голливуде, где над сценарием работают несколько человек, так и пьесы для театра в то время создавались общими усилиями нескольких драматургов.

Нам доподлинно известно, что некоторые пьесы Шекспира, особенно ранние (а также самые поздние), и впрямь написаны в соавторстве. Таковы, например, три последние (две из которых сохранились, одна — нет[140]), созданные, когда Шекспир собрался уходить на покой. Они написаны вместе с Джоном Флетчером, который затем стал драматургом «Слуг короля», сменив на этом посту Шекспира.

В общем, когда вы воображаете, как Марло из Италии или граф Оксфорд из своего имения отсылают труппе готовую пьесу, вы совершенно упускаете из виду коллективную природу творчества, свойственную тому времени.

**У. С.** Но вы ведь не отрицаете, что в пьесах виден индивидуальный гений автора?

**Д. Б.** Разумеется, не отрицаю. Но вот что поразительно — хотя в начале и конце карьеры Шекспир и писал в соавторстве, это не стало для него торной дорогой, и все основное написано им самим.

**У. С.** То есть вы говорите о зрительской рецепции — о том, как понимала авторство публика того времени?

**Д. Б.** Вот именно. Для тогдашней публики драматург был куда менее важен, чем труппа.

**У. С.** А какую позицию занимают в споре постмодернисты? Ведь если допустить, что в вопросе шекспировского авторства есть некая неопределенность, то это должно импонировать сторонникам постмодернизма?

**Д. Б.** Конечно, только я думаю, что на самом деле произошло нечто прямо противоположное. Постмодернистская идея состоит в том, что автор не властен над текстом, что текст как бы рождается сам собой, а смысл возникает не столько в процессе его создания, сколько в процессе «потребления». По мнению постмодернистов, текст видоизменяется при каждом новом прочтении и толковании — все это восходит к парижской идее шестидесятых о «смерти автора». Исследователей постмодернистского толка не занимает личность автора. Одни из них говорят, что текст пишется общественными силами эпохи (идеологическое направление), другие — деконструктивисты — утверждают, что текст создается последующими интерпретациями. В обоих случаях личностью автора исследователи не интересуются.

В итоге целый ряд направлений литературоведения обходит стороной важные области знания: биографию, индивидуальное творчество и так далее. Я думаю, тем самым образуется белое пятно — пробел, позволяющий сыщикам-любителям, чудакам и одержимым, заполняя его, разжигать общественный интерес. Практически никто из моих знакомых-шекспироведов не интересуется «проблемой авторства», но стоит в случайном разговоре, например, с таксистом, сказать, каков предмет моих занятий, как тотчас следует: «Так все-таки, это он написал пьесы или нет?»

Не хочется произносить громких слов, но я думаю, что мои коллеги, отмахиваясь от проблемы авторства, пренебрегают своим научным долгом, поскольку, понимаете ли, существует история, существовало историческое лицо — человек из плоти и крови, Уильям Шекспир, который написал все эти пьесы.

**У. С.** Антистратфордианцы энергично изобличают обширную «шекспировскую индустрию». Однако, похоже, что «проблема авторства» породила их собственную индустрию — «подвальную», причем вышедшую далеко за пределы их подвала. Как по-вашему, не является ли спор об авторстве симптомом или, может быть, метафорой чего-то более существенного в современной культуре? Не проявление ли это — в каком-то смысле — духа нашего

времени?

**Д. Б.** Это очень хороший вопрос. Я думаю, что, спор об авторстве привлекает людей по той же причине, по какой и американский сериал «Секретные материалы». Здесь и впрямь легко уловить некую связь с постмодернизмом. Ведь в основе постмодернизма лежат хаос и принцип «сгодится все». Помню, я видел документальный фильм про Мадонну, где ее характеризовали так: «Она существует за счет того великого феномена, который именуется постмодернизмом и который иначе можно назвать шоппингом». Благодаря интернету, средствам массовой информации и тому подобному культура превратилась в исполинский супермаркет, где все выложено на прилавки: бери — не хочу. Представления о ценностях, об иерархии, о различии низкого и высокого, вечного и сиюминутного во многом утрачены. И к тому же постоянная бомбардировка: сто пятьдесят телеканалов, пресса и все такое, — постоянная бомбардировка информацией, постоянная проблема выбора, причем без всяких ориентиров.

В ответ у людей рождается подозрение, будто всем управляют некие тайные силы. То ли кучка евреев контролирует мировую экономику, то ли американские власти скрывают правду об НЛО. И, думается, идея заговора вокруг шекспировской индустрии — если оглянуться на прошлое, на историю культуры — из той же оперы.

Другое существенное обстоятельство состоит в том, что люди, которые на самом деле изучают историю, анализируют тексты и все такое прочее, понимают: однозначных ответов не бывает. Мы будем добывать все новые крохи знаний, выдвигать все новые доводы, и до известной степени наши выводы будут определяться собственным нашим временем, так что споры никогда не утихнут.

За «проблемой авторства» стоит наивная человеческая мечта о том, что когда-нибудь грандиозный заговор будет раскрыт, найдется неопровержимая улика: так сказать, дымящееся ружье, — и вопрос будет решен раз и навсегда. Но этого ждать не приходится, потому что в истории так не бывает.

**У. С.** Сейчас наблюдается бурный всплеск читательского интереса к биографическому жанру. Выходит огромное количество мемуаров, в списке бестселлеров жизнеописания — на первых местах. Может быть, это еще одно свидетельство раскола между наукой и культурой? И спор об авторстве — лишь очередное подтверждение того, что биография стала интереснее стихов и пьес?

**Д. Б.** Да, примечательно, что в последние двадцать лет литературоведы все больше и больше сосредоточиваются на

социальном контексте творчества или на его формальных сторонах и очень мало говорят о личности творца, о его гении. Профессиональная критика отмахивается от самого слова «гений». Я назвал свою книгу «Гений Шекспира», и это была сознательная провокация. Серьезные постмодернисты отвергли книгу, даже ее не раскрыв, хотя, на деле, я там как раз занимаюсь историей самого понятия «гений» и той ролью — главной, — которую сыграл Шекспир в формировании этого понятия.

Однако если взять культуру в более широком смысле, то биографии сейчас на пике популярности, наверное, главным образом, благодаря культу знаменитостей и еще потому, что нам интересно читать о героических личностях. Причем появляются биографии и впрямь великолепные…

Впрочем, тут есть одна проблема, которая вновь возвращает нас к романтической концепции авторства. Очень трудно написать биографию Шекспира, так как исторических свидетельств сохранилось невероятно мало. Можно увлекательно писать о жизни королей и королев того времени, скажем, Елизаветы I, или прославленных аристократов, вроде Уолтера Рэли, о которых осталось множество исторических материалов. Но для захватывающей биографии представителей среднего, а уж тем более низшего класса данных попросту нет. Письма и дневники писателей (или где речь идет о писателях) — благодаря чему у нас есть блистательные жизнеописания Кольриджа, Диккенса или доктора Джонсона, — додумались сохранять только в XVIII веке. Людям хочется прочесть увлекательную биографию Шекспира, но…

**У. С.** Если бы только у него был свой Босуэлл.

**Д. Б.** Вот именно. Но поскольку своего Босуэлла у него не было, появляются сторонники альтернативных гипотез авторства, которые сочиняют биографические триллеры о загадочном человеке, якобы стоявшем за фигурой Шекспира.

**У. С.** Для вас важно, «кто на самом деле написал Шекспира?»

**Д. Б.** Да. Хотя немало критиков-постмодернистов, вроде Марджори Гарбер[141], ответят: «Совершенно неважно».

**У. С.** А как вы полагаете, почему это важно?

**Д. Б.** Отчасти это наш исторический долг: из уважения к истине, из уважения к фактам. Не хочется удариться в патетику, но, если сегодня человек отрицает авторство Шекспира, завтра он будет с тем же жаром отрицать Холокост. Ведь для конспирологов и то и другое — заговор желающих «нажиться на Шекспире» или «спекулировать на Холокосте». Обязанность ученых — изучать факты. Да, факты всегда нуждаются в истолковании, и выбор фактов всегда небеспристрастен, но события происходили на

самом деле, факты существуют, и закрывать на них глаза — опасно. Это своего рода моральный довод.

Есть и другой, в силу которого важно знать правду о Шекспире. То, что провинциал из небогатой семьи, без университетского образования, хотя и с хорошим школьным, достиг таких высот, — история воистину героическая, достойная нашего восхищения. Вроде того, как простой человек стал президентом США. А во всех антистратфордианских теориях, меньше — в случае Марло, больше — в случае графа Оксфорда и других аристократов (эти теории как раз наиболее популярны), есть эдакий снобизм и спесь. Дескать, только аристократ способен был создать подлинные шедевры. Меня это задевает. Так что, уж извините за громкие слова, для меня это проблема и нравственная, и социальная.

**У. С.** Наверное, в данном вопросе я агностик. Я готов признать, что человек из Стратфорда, возможно, и не писал этих пьес. Полагаю, оставаться агностиком — мой профессиональный долг…

**Д. Б.** Совершенно верно. Как журналисту вам для начала следует занять позицию агностика.

**У. С.** Однако как человек, изучавший литературу, должен сказать: мой агностицизм отчасти вызван неготовностью согласиться, что вопрос об авторстве важен. Для меня главное, что имеется пьеса под названием «Гамлет». И я с удовольствием перечитываю ее, смотрю постановки, возвращаюсь к этому источнику, всякий раз извлекая из него нечто новое. Отсюда мой вопрос: не считаете ли вы, что спор об авторстве отвлекает нас от самих стихов и пьес?

**Д. Б.** Совершенно согласен. Объяснив, чем важен вопрос об авторстве, я могу теперь пойти дальше и сказать, что по-настоящему важен лишь текст «Гамлета». И в своей книге, и в нашей с вами сегодняшней беседе я утверждаю, что Шекспир в некотором смысле — не единственный автор «Гамлета». Возвращаясь к теме о коллективном авторстве: я убежден, что близкий друг Шекспира, Ричард Бербедж, первым сыгравший Гамлета, очень многое внес в пьесу. И еще в одном смысле Шекспир — лишь соавтор: он переделал старую пьесу (к сожалению, утерянную) на ту же тему, и мы достоверно знаем, какие строки принадлежат ему, а какие он взял из прежнего источника (другое дело — «Король Лир»: в этом случае сохранилась старая пьеса). Так что всматриваясь в текст «Гамлета», в его историю, в многочисленные переделки, мы видим, что создатель пьесы — лысеющий немолодой человек из Стратфорда — автор хотя и главный, но не единственный.

Здесь я хотел бы добавить, что исключительная важность этой пьесы заключена в способности говорить по-новому с каждым новым поколением, говорить то, о чем человек по имени Шекспир даже и не помышлял. Об этом — вторая половина моей книги «Гений Шекспира». В конце концов, именно это мы имеем в виду, говоря о «шекспировском гении» или о «феномене Шекспира». Это не просто человек, живший с 1564-го по 1616-й, но и то влияние, которое его труды оказывали и оказывают на миллионы читателей и зрителей, как и на других, самых разных, художников. Правда, это довольно сложная мысль. И, я думаю, одна из причин расхождения между научным и популярным подходами состоит в том, что в эпоху рекламных слоганов сложную мысль донести до людей трудно.

# Хилари Мантел
# О книге Джеймса Шапиро «Сломанные копья, или Битва за Шекспира». Рецензия
# Перевод Екатерины Кузнецовой

Хотите увидеть его памятник — наденьте каску. Вот уже несколько лет в Стратфорде-на-Эйвоне идет стройка: на берегу возводят новый театр. На мосту шумят машины, у «Макдоналдса» толпятся хмурые туристы: никак не поймут, где тут Шекспир и зачем его искать. По словам Джеймса Шапиро, не сохранилось ни его писем, ни достоверных прижизненных портретов. Почти четыре сотни лет этого загадочного человека нет в живых, но сила его слов столь велика, что до сих пор заставляет публику помирать со смеху или, напротив, выходить из театра, холодея от страха.

Историки упустили свой шанс: в 1662 году, когда ученые заинтересовались биографией Шекспира, еще жива была его дочь Джудит — но ее рассказов никто не записал. Живы были и его современники: собратья по цеху, соперники, союзники. Бен Джонсон потешался над географическими несуразностями, встречавшимися в его пьесах, — что это еще за кораблекрушение такое в Богемии? — но признавал, что благодаря Биллу драма развивалась стремительно, и написал потом, что любил его, но — «не до идолопоклонства». В целом же о жизни Шекспира сохранилось лишь несколько сомнительных анекдотов. Джон Обри слышал, что тот был любителем размеренного

существования и, когда друзья звали его развлечься, отказывался и оставался дома, ссылаясь на нездоровье. Многие тайны унес он с собой в могилу. Говоря о его памятнике, Шапиро признает, что это скорее портрет бухгалтера, чем художника. Шекспир не оставил автобиографии, что страшно удручает нынешних романтиков. В блестящей работе «1599: Год в жизни Шекспира», посвященной переломному году в творчестве драматурга, Шапиро пишет так: «Владея ключом к людским сердцам, свою душу Шекспир держал на замке».

В этой работе Шапиро показал, что, хотя мы ничего не знаем о творческой лаборатории Шекспира, о карьере человека, который жил в Лондоне и зарабатывал на хлеб как актер и драматург, мы знаем все-таки немало. По крайней мере достаточно, чтобы трезвый скептик сделал вывод: пьесы написаны прежде всего по соображениям экономическим, и писал их Шекспир по большей части сам, а иногда — в соавторстве. Но почему столько людей не могут отказаться от мысли, что стратфордский драматург — самозванец и обманщик, что под этой маской скрывается кто-то более родовитый? Как и когда начались эти споры? В чем их корень, отчего они растут и множатся?

Это долгая история: история высокомерия и невежества, неправдоподобных допущений, мифов о писательском ремесле, раздутых популярными авторами, которые могли бы получше разбираться в своем деле. Если мы решимся на расследование, то, пишет Шапиро, весь наш путь будет усыпан «поддельными документами, полупридуманными биографиями, апелляциями к суду, псевдонимами, оспоренными свидетельствами, наглыми фальшивками, неумением принять то, чего не можешь вообразить». Именно недостаток воображения и заставлял скептиков поколение за поколением творить Шекспира по образцу *своего* времени, подгонять его эпоху под *свою*, руководствуясь при этом *своими*, глубоко анахроничными, ценностями. Защитники Шекспира, негодуя на недостаток документальных свидетельств, поддавались искушению эти свидетельства подделывать, но, к счастью для потомков, тоже не избежали анахронизмов. В одной из поэм XVIII века, которую Шекспир якобы посвятил королеве Елизавете, благородные леди пьют *чай*!

Первый и основной аргумент противников Шекспира — снобистский, и суть его в общих чертах такова: Шекспир — сын провинциального перчаточника и потому особым умом отличаться не мог. Он не учился в университете, никогда не путешествовал, по крайней мере, никаких подтверждений тому не

сохранилось. (По мнению противников Шекспира, отсутствие документальных подтверждений, безусловно, подозрительно.) Пьесы же — произведения сложные, плод тонкого ума и богатой эрудиции, а стало быть, написать их мог только человек знатный, блестяще образованный, обладавший возвышенными чувствами, большим жизненным опытом и знанием двора. Первым претендентом на эту роль стал Фрэнсис Бэкон, вторым — Эдуард Де Вер, граф Оксфорд. Шапиро подробно останавливается на обеих версиях, некогда весьма популярных (в наши дни в моде версия Марло). С отрицателями Шекспира он обращается весьма деликатно, гораздо деликатнее, чем они — со знаменитым стратфордцем. Делия Бэкон, однофамилица философа, бэконианка XIX века, назвала Шекспира «безмозглым, безграмотным актеришкой». Жизнь она окончила в сумасшедшем доме, уверяя, что у нее есть свидетельство, подтверждающее авторство Бэкона, однако предъявить его отказывалась. Ее взгляды — основанные, по словам Шапиро, на неординарном и весьма смелом прочтении шекспировских текстов — стали известны всему миру и оказали влияние на Марка Твена, который не только считал, что пьесы Шекспира написал не Шекспир, но что и «Путь паломника» — сочинение Мильтона, а не Бэньяна. Он также полагал, что королева Елизавета была мужчиной.

В связи с этим стоит вспомнить весьма примечательное и говорящее само за себя отношение Твена к фактам собственной биографии. Так, он отказывался верить, что можно написать произведение о том, «что знаешь только понаслышке», и, соответственно, лишал Шекспира, человека скудного жизненного опыта, авторских прав. Однако все это ничуть не помешало Твену нанять репортера, чтобы тот собрал материал о добыче алмазов в Южной Африке для его новой книги. Начинание это прервалось из-за безвременной смерти репортера — он умер от заражения крови, поранившись вилкой. Шапиро пишет обо всем этом совершенно бесстрастно. Но невозможно не сделать вывод: отказавшись верить в Шекспира, люди готовы поверить во что угодно.

И тогда весь мир — зашифрован, любая истина обманчива, а власти только и делают, что вводят народ в заблуждение, и значит, с шекспировских времен до наших дней существует чудовищный заговор: миф о драматурге поддерживают ученые, актеры, продавцы чайных лавок. В конце XIX века один отрицатель Шекспира, Орвиль Уорд Оуэн, физик из Детройта, изобрел дешифрующую машину — внушительный аппарат с вращающимися цилиндрами и полотном длиной в тысячу футов, своего рода каландр, извлекавший ключевые слова не только из

шекспировских пьес, но и из произведений Марло, Спенсера, Роберта Грина. «Ему была свойственна широта интерпретации», — невозмутимо заключает Шапиро.

Разворачивая перед читателем длинную цепь опровержений шекспировского авторства — в пользу Бэкона, Марло, Оксфорда, идя от самых давних дискуссий — до новейших теорий заговора, бытующих в интернете и пестрящих глубокомысленными квазиюридическими оборотами («обоснованное сомнение», «prima facie»), Шапиро щедро уснащает свой текст фактами красноречивыми и неопровержимыми. Он рассказывает нам об актерах шекспировской труппы, о книгопечатании и наборщиках елизаветинской поры, о том, что дают для понимания шекспировских пьес и шекспировской театральной карьеры сохранившиеся рукописи. Такого рода сведения собраны в последней главе, посвященной собственно Шекспиру, — самой захватывающей во всей книге. Теории скептиков, изложенные уважительно и дотошно, вскоре надоедают, слишком уж они нелепы. Фрэнсис Бэкон — плод любовной связи Елизаветы и Лестера? Граф Саутгемптон — сын Елизаветы и графа Оксфорда? Похоже, королева-девственница всю жизнь провела в родовых муках. При этом в четырнадцать лет она якобы родила ребенка от Томаса Сеймура, и ребенок этот, граф Оксфорд, впоследствии стал любовником матери!

Шапиро никак не комментирует подобные нелепости, но наглядно показывает, как работает человеческая фантазия, как из домыслов и проекций рождаются теории. Кроме того, книга высвечивает наши собственные предрассудки: представления о писательском труде, доставшиеся нам в наследство от романтиков XIX века. Сделавшие из Шекспира полубога в ответе перед потомками. Подобное обожествление на руку тем, кто, как Марк Твен, уверен, что писатель не может быть «корыстным перекупщиком шерсти». То обстоятельство, что Шекспир под конец жизни переселился в Стратфорд, ранит их тонкие чувства. Генри Джеймс морщит нос: последние годы «просто вульгарны». Верно, в сохранившихся документах речь в основном идет о деньгах, но отсюда вовсе не следует, что Шекспира ничего не интересовало, кроме денег.

Решительней всего Шапиро выступает против автобиографического прочтения шекспировских пьес. Он стремится защитить драматурга как от недругов, так и от друзей. Отражены ли в пьесах события жизни Шекспира? Содержится ли в сонетах ключ к его душе? Самораскрытие, говорит Шапиро, вообще не входило в задачи литературы той поры. Шекспир являет нам не себя, а мощь человеческого воображения. Он

надличностен — и в этом его гений. И если скупые факты его биографии нас огорчают — в том нет его вины. Гении тоже люди и тоже хотят есть. Как верно подметил Томас Хейвуд: «Блистательный Шекспир, / Преобразивший мир, / Страстей людских владыка, / Как все мы — горемыка».

**Джеймс Шапиро**
**Сломанные копья, или Битва за Шекспира. Главы из книги**
**© Перевод О. Башук**

# Фрейд

В декабре 1929 года во время сеанса психоанализа Зигмунд Фрейд спросил американского врача Смайли Блэнтона, верит ли он, «что Шекспира написал Шекспир». Вопрос озадачил Блэнтона, он решил, что ослышался, и ответил вопросом на вопрос: «Вы имеете в виду человека из Стратфорда-на-Эйвоне? Написал ли он приписываемые ему пьесы?» Фрейд ответил утвердительно; Блэнтон, боготворивший Фрейда, но знавший о его отношении к Шекспиру, постарался объяснить, что до того, как стать врачом, он «на протяжении двенадцати лет специализировался по английскому языку и драматургии, около года работал актером и знает наизусть шесть пьес Шекспира и не видит никаких оснований сомневаться в том, что пьесы написал человек из Стратфорда». Но Фрейд рассчитывал на другой ответ. «Вот книга. Я бы хотел, чтобы вы ее прочли, — сказал он Блэнтону. — Ее автор считает, что пьесы написаны другим человеком».

Бедный Смайли Блэнтон! Четыре месяца занятий психоанализом — причем с Зигмундом Фрейдом, ни больше ни меньше, а теперь ему предстоит изучать мании самого доктора. В дневнике своих психоаналитических сессий Блэнтон пишет, что «был очень расстроен»: «Про себя я подумал, если Фрейд верит, что Бэкон, или Бен Джонсон, или кто-нибудь еще написал шекспировские пьесы, я больше не смогу доверять его мнению, а значит — и заниматься с ним». Сеанс закончился, Блэнтон взял книгу, которую вручил ему Фрейд — «Опознанный „Шекспир“»[142], — и отправился в венское кафе, где после сеансов обычно встречался со своей женой Маргарет. Позднее она вспоминала, что он выглядел «подавленным и говорил, что не уверен, будет ли продолжать сеансы с Фрейдом». Так и не заставив себя прочитать книгу, Блэнтон попросил жену сделать это за него. Она согласилась, а закончив чтение, заверила мужа, что «книга, безусловно, серьезная и заслуживает внимания». Маргарет Блэнтон нравилось в Вене. Она регулярно писала для таких изданий, как «Сэтердей ревью оф литерачур» и «Нью-Йорк геральд трибьюн», и ей совсем не хотелось бросать все это и возвращаться домой в Америку. Кроме того, она и сама ходила на психоаналитические сеансы к молодой последовательнице и соратнице Фрейда Рут Брунсуик. Та, будучи оксфордианкой (автором шекспировских пьес она считала графа Оксфорда), не так давно подарила экземпляр «Опознанного „Шекспира“» Фрейду на день рождения с дарственной надписью. Неизвестно, тот ли это экземпляр, который Фрейд дал Блэнтону. Если

экземпляр тот же, значит, Маргарет Блэнтон получила именно ту же книгу, которую ее психоаналитик подарила Фрейду, а тот, в свою очередь, вручил ее мужу. Не напоминает ли все это историю с пресловутым носовым платком в «Отелло», прошедшим через столько рук? Возможно, Фрейд отдавал себе отчет в том, что делает.

В конце концов, Смайли Блэнтон тоже прочел книгу, и, хотя «ее доводы не убедили его», он был рад, что это не «очередное упражнение бэконианцев в секретных шифрах и кодах». Сеансами своими он был очень доволен и почувствовал облегчение, удостоверившись в адекватности своего психотерапевта. В течение нескольких месяцев Блэнтон видел сны, в которых идентифицировал Фрейда с Шекспиром. Их первый разговор с Фрейдом на тему шекспировского авторства запомнился Блэнтону надолго, так что даже несколько лет спустя он собирался включить рассказ об этом в свои лекции. В конце концов, именно эта тема связала Блэнтонов с Фрейдом: «В дальнейшем, — пишет Маргарет Блэнтон, — мы посылали профессору новые книги по интересующей его теме, как только они выходили в Соединенных Штатах. Фрейд всегда отвечал и выражал благодарность».

В последний раз Блэнтоны виделись с Фрейдом в 1938 году в Лондоне, вскоре после того, как он уехал из Вены, спасаясь от нацистских преследований. Сеансы Смайли закончились раньше, чем предполагалось, так как Фрейду пришлось перенести очередную операцию на челюсти. Тогда же у Маргарет состоялся короткий разговор с Фрейдом, извинившимся перед ней за то, что ей пришлось везти Смайли «через всю Атлантику, а теперь он вынужден раньше времени прекратить сеансы». Фрейд также поинтересовался их планами, и она ответила, что, прежде чем вернуться в Нью-Йорк, они «проведут несколько дней в Стратфорде-на-Эйвоне», чтобы муж мог «там побродить и поразузнать побольше о Шекспире». На это Фрейд ответил с «неожиданной и несвойственной ему резкостью»: «Неужели Смайли до сих пор верит, что пьесы написаны этим субъектом из Стратфорда?» Значит, чтение «Опознанного ‘Шекспира’» не принесло желаемого результата. Хотя Маргарет и понимала, что Фрейд «действительно знал и любил пьесы» не меньше их с мужем, но не верил «субъекту из Стратфорда», она признается, что ее так и подмывало напомнить Фрейду о «боевом крещении» мужа, когда девять лет назад профессор впервые решил превратить его в оксфордианца. Но «вдруг поняла, что если у профессора и было чувство юмора», то «случая удостовериться в этом» ей не представилось, и решила попридержать язык: «Я

думаю, такое напоминание его бы не позабавило».

Фрейд умер в сентябре 1939 года и до конца дней считал графа Оксфорда истинным автором шекспировских пьес. Почитатели Фрейда не без некоторого смущения пытались объяснить, почему профессор в последние годы жизни стал таким горячим оксфордианцем. По мнению его официального биографа Эрнеста Джонса, «в самом мировосприятии Фрейда было нечто такое, что вызывало у него особый интерес к людям, которые были не теми, чем казались». Известно, что Фрейд был ламаркистом, считал Моисея египтянином и вообще мыслил нестандартно. Сказанное им о Моисее относится и к Шекспиру: «Разве могут люди легко и охотно отказаться от человека, которым они гордятся, считая величайшим из своих сынов?!»

Безусловно, речь здесь идет о чем-то большем, чем нестандартное мышление, дело скорее в складе ума — отсюда и его великие научные прозрения, и парадоксальные умозаключения. Признавая это, Джонс решается добавить, что фрейдовское отрицание Шекспира было «своего рода производным от семейной саги», «стремлением изменить — „переписать“ — определенные аспекты реальности», как и верой в то, что мы бываем не теми, чем сами себе кажемся. Питер Гэй, еще один очень известный биограф Фрейда, отбрасывает толкование Джонса и прибегает к альтернативному — психоаналитическому: по его мнению, в основе лежит материнская любовь, и, следовательно, попытки Фрейда отгадывать загадки (в частности, загадку личности Шекспира) были «обязательным упражнением, которое позволило ему вновь заявить свою претензию на отцовскую и, более того, — материнскую любовь». С точки зрения Гэя, «перемещение фокуса с неясной фигуры из Стратфорда на вроде бы надежного и основательного графа Оксфорда» — было для Фрейда частью «продолжавшегося всю его жизнь поиска», который биограф связывает с «эротическим элементом в жажде Фрейда к познанию». Такое объяснение представляется мне чересчур усложненным и больше говорит о привлекательности психобиографических трактовок, чем о том, почему один из величайших умов нашего времени был настроен против Шекспира. Ответ на этот вопрос проще найти в другом: переход Фрейда под знамена графа Оксфорда был не психологической загадкой, а ответом на угрозу теории эдипова комплекса, краеугольного камня психоанализа, тесно связанного, в свою очередь, с биографическим прочтением пьес Шекспира. Если так посмотреть на дело, отказ Фрейда от Шекспира из Стратфорда понятен и неизбежен, но, подобно многочисленным теориям

других исследователей, больше говорит о природе фрейдовского скепсиса, чем о шекспировском авторстве.

Фрейд родился в 1856 году — именно тогда вышла в «Путнэмз» статья Делии Бэкон, вызвавшая споры об авторстве Шекспира, которые очень быстро охватили Англию, Америку и Европу. Фрейд родился в мире, который не только прославлял Шекспира как величайшего писателя Нового времени, но и начал сомневаться в том, что сыну перчаточника было под силу создать поистине выдающиеся художественные произведения. Из этого неразрешимого противоречия и выросло двойственное отношение Фрейда к Шекспиру, сохранявшееся на протяжении всей жизни психоаналитика. Фрейд читал Шекспира с восьмилетнего возраста, а вскоре начал его цитировать — это вошло в привычку, сохранявшуюся до конца дней. Он хорошо знал английскую классику (в течение десяти лет «не читал ничего, кроме английских книг») и причислял Гамлета и Макбета к «десяти самым прекрасным творениям мировой литературы».

Проигнорировать предполагаемое авторство Фрэнсиса Бэкона Фрейд не мог, так как один из его наставников, Теодор Мейнерт, специалист по анатомии головного мозга, был убежден, что автор пьес и в самом деле Бэкон. Очевидно, Мейнерт предпринимал попытки склонить Фрейда на свою сторону. Но тот на уговоры не поддался и позднее рассказывал Литтону Стрэчи, что «всегда смеялся над бэконианской гипотезой». Тем не менее он чувствовал, что должен как-то объяснить Мейнерту, почему не может разделить его энтузиазм.

Многие размышления Фрейда того времени стали известны благодаря его переписке с Вильгельмом Флиссом[143], самым близким его другом, и с невестой, Мартой Бернейс, которая, по настоянию матери (пытавшейся разлучить их с Фрейдом), уехала из Вены и три с половиной года жила в Гамбурге. Письма к Флиссу опубликованы, а переписка с Мартой хранится в Библиотеке Конгресса в архивах Фрейда, но доступ к ним пока закрыт. Лишь единицы (включая Эрнеста Джонса) получили разрешение прочесть их; некоторые отрывки были процитированы и даже опубликованы.

В одном из них (июнь 1883-го) Фрейд упоминает об уверенности Мейнерта в авторстве Бэкона и не соглашается с этим. Но вместо того чтобы признать автором Шекспира, заявляет в ответ, что пьесы были результатом коллективного творчества: «…существует настоятельная потребность разделить шекспировские свершения между несколькими соперниками». По его мнению, интеллект одного человека не мог вместить нечто столь огромное, и если бы Бэкон, кроме своих философских

сочинений, написал и пьесы, то «был бы самым выдающимся умом, когда-либо рождавшимся на свет». К сожалению, мы не знаем ни контекста, в котором это было сказано, ни ответа Марты Бернейс, ни самих этих писем, поэтому трудно судить о том, в какой мере эти слова отражают попытки молодого честолюбивого Фрейда оценить возможности собственного мозга и свой необыкновенный творческий потенциал. Привлекательность для него идеи коллективного авторства, возможно, больше говорит о его собственных творческих затруднениях той поры и об определенной культурной ограниченности, в силу которой хорошо воспитанному, высокобразованному Фрейду было трудно поверить, что провинциал из Стратфорда, не прошедший университетского курса, мог совершить столь многое.

Претензии бэконианцев, в том числе и Мейнерта, довольно долго не давали Фрейду покоя. Перед самым началом Первой мировой войны, желая раз и навсегда решить вопрос шекспировского авторства, он попросил своего ученика Эрнеста Джонса «тщательно изучить методы интерпретации, взятые на вооружение бэконианцами, и противопоставить их методам психоаналитическим. Тогда ошибочность бэконианских взглядов была бы доказана», и его бы это «успокоило». Джонс, твердо уверенный в том, что единственный автор пьес — Шекспир, отказался выполнить просьбу Фрейда; к тому же он не желал ставить под удар собственную работу: «„Гамлет“ и эдипов комплекс». К сожалению, неизвестно, когда и по каким причинам Фрейд все же отказался от идеи коллективного авторства, и не совпал ли этот отказ по времени с его растущим интересом к индивидуальной психологии, влиянию бессознательного на творческий процесс и родству между творческими натурами и психоаналитиками.

В письмах к Флиссу отражаются тревоги, одолевавшие его в 1896 году после смерти отца. Тот год стал решающим для психоанализа, так как именно тогда Фрейд отказался от своей теории соблазнения в пользу эдипова комплекса, с помощью которого стал объяснять истерию, а также признания пациентов в том, что они подвергались сексуальному насилию. В тогдашних размышлениях Фрейда о Шекспире и «Гамлете» обычно видят смену теоретических приоритетов, однако причинно-следственная связь в данном случае не столь однозначна.

В то время Фрейд находился под сильным впечатлением от только что вышедшей книги Георга Брандеса «Вильям Шекспир» (столь дорогой для Фрейда, что он взял ее с собой, когда бежал из Австрии через несколько десятков лет). Связь между жизнью и творчеством, которую находил у Шекспира Брандес, — типичный

образец последовательной трактовки шекспировского наследия в духе немецких и английских романтиков. Брандес пишет:

> Шекспир не имел нужды делать поэтические усилия для того, чтобы превратиться в Гамлета. Наоборот, в эту душевную жизнь Гамлета как бы само собой перелилось все то, что в последние годы наполняло его сердце и кипело в его мозгу. Этот образ он мог напоить заветной кровью своего сердца, мог передать ему биение пульса в своих собственных жилах…
>
> Правда, внешние судьбы Гамлета и Шекспира не были сходны. Его отец не был отнят у него рукой убийцы; его мать не поступила недостойным образом. Но ведь все это внешнее, были лишь знаки, лишь символы. Все он пережил так же, как Гамлет, все![144]

Сами названия глав книги Брандеса: «Психология Гамлета», «Личные элементы» — были напрямую связаны с интересами Фрейда. Прежде всего, Фрейда покорило описание Брандесом психологического состояния Шекспира в то время, когда он начал работать над Гамлетом: «В 1601-м поток мучительных впечатлений нахлынул на душу Шекспира, — пишет Брандес, — но более всего он думал о смерти Джона Шекспира:

> Вся юность, проведенная возле отца, воскресла перед Шекспиром; вместе с воспоминаниями возник целый рой мыслей, и основные отношения между отцом и сыном выступили на передний план в его душевной жизни; он погрузился в думы о сыновней любви и сыновнем почтении.

По мнению Брандеса, рождение „Гамлета“ было прямым следствием смерти отца Шекспира:

> Он лишился своего отца, своего первого друга и покровителя, честь и репутация которого были ему так дороги… В том же году в фантазии Шекспира начинает создаваться „Гамлет“.

Когда в 1900 году в „Толковании сновидений“ Фрейд пишет о том, каким образом ему удалось постичь суть эдипова комплекса и механизмов бессознательного, он признает свой долг перед „Гамлетом“:

> Конечно то, с чем мы сталкиваемся в „Гамлете“,

> может быть только состоянием духа самого поэта. В книге Георга Брандеса (1896) содержится утверждение, что Гамлет был написан сразу же после смерти отца Шекспира (1601), то есть под непосредственным воздействием тяжелой утраты и, как можно заключить, в то время, когда его детские воспоминания об отце заново всплыли в его памяти. Известно также, что сын самого Шекспира, который умер в раннем возрасте, носил имя „Гамнет“, созвучное имени „Гамлет“.

Никаких свидетельств того, что смерть отца глубоко потрясла Шекспира (как полагает Брандес), не существует. Иначе обстоит дело с Фрейдом, перенесшим такую же утрату. В начале ноября 1896 года, через две недели после похорон отца, Фрейд признался Флиссу, что, пройдя „одним из тех темных проводящих путей, которые находятся за пределами формального сознания“, он понял: „…смерть старика глубоко затронула меня… К моменту смерти его жизнь уже давно закончилась, но в ответ на эту смерть мой внутренний голос разбудил во мне все прошлое. Я чувствую, что потерял почву под ногами“.

Последующие месяцы Фрейд боролся с одолевавшими его противоречивыми чувствами к умершему отцу и тогда же начал подвергать себя беспрецедентному, непрерывному самоанализу. В его безжалостно честных письмах к Флиссу (он и представить себе не мог, что их когда-нибудь предадут огласке — ответы Флисса он уничтожил собственноручно) содержатся описания научных прорывов и неудач, пережитых им в ту пору, когда создавалась новая теория бессознательного. Уже в начале лета 1897 года Фрейд испытывал то, что он назвал гамлетоподобными симптомами:

> До сих пор я и представить себе не мог ничего, похожего на мой нынешний приступ интеллектуального паралича. Каждая выводимая мною строка — пытка… Я прошел через нечто вроде невротического состояния, сопровождавшегося странными настроениями, непостижимыми для сознания: смутные мысли и неопределенные сомнения с едва мелькающим то здесь, то там лучом света.

После посещения отцовской могилы в августе 1897-го Фрейд чувствовал себя безвольным как никогда. Его преследовал сон об отце, в котором появлялась надпись: „Тебя просят закрыть глаза“. Он интерпретировал эти слова как акт самообвинения, связанный с его „долгом перед умершими“, скорбел о своей утрате, пытался

преодолеть интеллектуальный паралич и определить, не ошибается ли он в понимании себя, своего отца и принципов работы психики.

Уже в сентябре он отказался от теории соблазнения и поведал эту „великую тайну“ Флиссу: „Я больше не верю в свою *неврастению“*. Фрейд сознает, что из этой его теории следует, будто сексуальное насилие совершил и его собственный отец: *„Отцам* всех моих пациентов, включая и моего собственного, должно быть предъявлено обвинение в извращениях“. Придя к выводу, что причина „легкой истерии“ его пациентов и его собственной кроется не в этом, Фрейд снова погружается в полную растерянность: „Я понятия не имею, куда меня занесло из-за того, что мне не удалось найти теоретическое обоснование репрессии и механизмов ее действия“. Он сознает свое родство с Гамлетом и цитирует Флиссу принца: слова о состоянии „готовности“[145]. Наконец, в октябре наступает ясность, то есть возникает новая теория, подсказанная литературными героями: царем Эдипом и Гамлетом. Охваченный волнением Фрейд пишет Флиссу:

> …мне пришла в голову одна идея, имеющая универсальное значение. Я обнаружил, и в своем случае тоже, феномен влюбленности в мать и зависти к отцу — теперь я считаю это явлением всеобщим, характерным для периода раннего детства… И если это так, то становится понятна власть, которую имеет над нами Царь Эдип. Греческий миф посвящен теме необъяснимого влечения, которое каждый знает по себе. Каждый из зрителей был когда-то маленьким Эдипом в своих фантазиях и каждый содрогается от ужаса, наблюдая осуществление этой мечты, перенесенной в реальность.

Если трагедия Софокла породила теорию и дала ей название, то „Гамлет“ лишь укоренил ее:

> У меня мелькнула мысль, что на том же, возможно, основан и Гамлет. Я не говорю, что таково было сознательное намерение Шекспира, я скорее склоняюсь к мысли, что некое реальное событие побудило поэта создать образ героя, в чьем бессознательном отразилось собственное бессознательное автора.

Поразительное утверждение! Фрейд предполагает, что Шекспир не позаимствовал и не придумал испытания, выпавшие

на долю Гамлета, а сам пережил нечто подобное. „Реальное событие“ — смерть отца, произошедшая незадолго до того, как Шекспир принялся сочинять пьесу, — „запустила“ в сознании драматурга механизм неоднозначных эдиповых ассоциаций, сходных с теми, что возникали у самого Фрейда после смерти отца.

Самоанализ позволил Фрейду разобрать пьесу, используя перенос (примерно в том же духе, в каком он толковал ощущения, остававшиеся у него от собственных снов), и обнаружить следы глубоких эдиповых ассоциаций, рождавшихся в сознании драматурга после смерти отца. Ощутив близость своего психического состояния состоянию Шекспира и Гамлета, Фрейд уверился в возможности успешной диагностики истерии, которую переживает каждый. С точки зрения Эрнеста Джонса в этом не было ничего удивительного: „Фрейд разгадал загадку и этого сфинкса, как разгадал загадку фиванского“.

Фрейд был убежден, что теория эдипова комплекса отвечает, наконец, на вопрос о промедлении Гамлета: „Что это, если не мука, которую ему причиняют смутные воспоминания о том, как сам он замышлял нечто подобное против собственного отца из любви к матери? Вспомните: „Если принимать каждого по заслугам, то кто избежит кнута?““[146] Другие части гамлетовской головоломки встают на место с той же легкостью:

> Его совесть — это бессознательное чувство вины. А его сексуальная отстраненность в разговоре с Офелией — разве это не типичный признак истерии? А в конце пьесы, разве столь же непостижимым образом, как и мои истеричные пациенты, он не навлекает на себя наказание и повторяет трагическую судьбу своего отца, отравленный тем же соперником?

Впоследствии Фрейд прославился объяснениями случаев Маленького Ганса, Анны О., Человека-Крысы, Доры, но „случай“ Шекспира во многих отношениях был самым логичным и последовательным.

В нашу постфрейдистскую эпоху все эти трактовки могут показаться малопримечательными. Но сам Фрейд прекрасно понимал, какими экстравагантными они покажутся его современникам, которые разделились на два лагеря — в зависимости от того, к какому из двух общепринятых объяснений проволочек Гамлета они склонялись: либо принц был парализован своим бесконечным философствованием, либо был „патологически нерешителен“. Фрейд нисколько не сомневался в том, что „человечество пребывало до сих пор в полнейшем

неведении относительно характера героя“, оно и понятно — ведь никто и никогда не подвергался такому самоанализу, который он только что начал применять к себе.

Фрейд указывал на существенное различие между „Эдипом“ и „Гамлетом“: хотя эдипов комплекс можно считать вневременным понятием, в сегодняшнем мире он проявляется иначе. Таким образом, несмотря на то что „проблема Гамлета Шекспира и царя Эдипа коренится в одном и том же, <…> отношение к ней меняется из-за огромной разницы в духовной жизни двух, далеко отстоящих друг от друга ступеней цивилизации: секулярная репрессия эмоциональной жизни человечества с ходом времени усиливается“. В трагедии Софокла о „детских фантазиях“ и желаниях, лежащих в их основе, говорится открыто — они осуществляются в реальности ровно так же, как в мечтах. В „Гамлете“ фантазии остаются подавленными, и мы узнаем о них лишь по результатам подавления — точно так же, как и в случаях невротических расстройств». «Царь Эдип» принадлежит к более древней цивилизации. «Гамлет», напротив, — плод ума Нового времени и поэтому может рассказать нам о нас самих много больше. Но так как «веками усиливавшаяся репрессия» повлияла на нашу психическую жизнь, теперь только психоанализ позволит понять, что лежит в основе невротического поведения. Возможно, Фрейд и согласился бы, что Шекспир и культура едва начавшегося Нового времени, в которой он жил и творил, располагаются где-то между миром Софокла и нашим современным миром. Но коль скоро Шекспиру предстояло быть главным свидетелем защиты в деле о психоанализе, Фрейд признать этого не мог: Гамлету необходимо было олицетворять человека Нового времени, а Шекспиру — стать нашим современником.

Что заставило Фрейда отказаться от теории соблазнения и взяться за решение гамлетовской проблемы, сказать трудно. Но перечеркнуть свою трактовку «Гамлета», которая была основана на чувствах автора, вызванных смертью отца, Фрейд не мог — на этом строилась теория эдипова комплекса. Слишком многое было поставлено на карту, слишком важно было, чтобы «Гамлет» был написан после смерти отца Шекспира.

Прошли годы. К Фрейду стекались пациенты, росло число последователей, психоанализ процветал, а «Гамлет» превратился в его канонический текст и любимую тему заседаний общества «Психологические среды», на которых Фрейд и его ученики исследовали пьесу Шекспира, представлявшую собой «реакцию на смерть его собственного отца». Эрнест Джонс, единственный из учеников Фрейда, для которого английский язык был родным,

занялся подробной разработкой этой темы: в 1910-м сначала выпустил небольшую статью, а позже — ставшую популярной книгу «Гамлет и Эдип», которая не была опубликована до 1949 года. В начале 1920-х, работая над этой будущей книгой, он получил письмо с неприятным известием. «„Совершенно случайно“, — писал ему Фрейд, — я обнаружил ссылку на новый документ, который касается „Гамлета“ и который должен вызвать у Вас такое же беспокойство, как и у меня». Фрейд прочел новую книгу Георга Брандеса «Миниатюры» (1919), где автор отказывается от своего более раннего и основополагающего для Фрейда утверждения, будто Шекспир написал «Гамлета» в 1601 году — вскоре после смерти отца. Выяснилось, что датировка пьесы, из которой так неосторожно исходил Фрейд при построении теории эдипова комплекса, ошибочна. Брандес изменил свою точку зрения, так как обнаружил заметки на полях, сделанные писателем елизаветинских времен Габриэлом Харви; они свидетельствовали о том, что «Гамлет» был написан в начале 1599-го и никак не позднее начала 1601-го[147]. Фрейд вынужден был признать, что «„Гамлет“ шел на сцене еще до смерти Спенсера, во всяком случае, до смерти Эссекса, то есть много раньше, чем считалось до сих пор. А теперь вспомните, что отец Шекспира умер в том же 1601-м! Станете ли Вы защищать теорию?»

Джонс сдержанно ответил, что «разберется и отчитается» — ведь открытие грозило свести на нет и его собственную работу. Прежде чем ответить Фрейду, он поинтересовался, что думают об этом новом свидетельстве другие литературоведы и прежде всего Сидни Ли, ведущий британский шекспировед того времени. По каким-то своим соображениям, Ли тоже не хотел отказываться от более поздней датировки «Гамлета» и поэтому предложил оригинальное, хотя и довольно надуманное объяснение. Дескать, это только *кажется,* будто Харви говорит об умерших Спенсере и Эссексе так, словно они живы: употребляя «настоящее время для передачи событий прошлого», он просто хочет придать большую выразительность повествованию, а значит, «Харви никак не проясняет точную дату написания или первого представления шекспировского „Гамлета“». Позиция Сидни Ли, возможно, придала Джонсу уверенности: убеждая Фрейда в безопасности нового свидетельства для теории эдипова комплекса, он использует те же лингвистические аргументы: «Не думаю, что процитированные Вами отрывки содержат точно установленную дату — они могут быть написаны в повествовательном настоящем для передачи событий прошлого».

Фрейд согласился, что заметки на полях, сделанные Харви, —

недостаточное свидетельство, чтобы «разрешить вопрос», но, в отличие от Джонса, не рискнул стоять на своем, так как знал, «как много скользких мест нужно обходить во многих областях, от психоанализа до биографий и литературы». Ему уже пришлось отказаться от некоторых заключений, касавшихся Леонардо да Винчи, и он понимал, что, возможно, то же самое произойдет и с Шекспиром: «Риск неотделим от метода, с помощью которого мы делаем выводы, основанные на еле заметных следах и случайных проявлениях».

Уверенность Фрейда в том, что «Гамлет» был написан как отражение эдиповых страстей самого автора, осталась прежней, но пересмотр даты написания пьесы заставил его усомниться в авторстве Шекспира: возможно, существовала какая-то тайна, и Шекспир — это просто псевдоним. Тогда становится понятно, почему ни Фрейд, ни его ученики не слишком продвинулись в психоаналитической трактовке других пьес шекспировского канона — кроме «Гамлета», лишь «Макбет», «Король Лир» и «Венецианский купец» «поддались» анализу, уже далеко не столь новаторскому.

Сомнения Фрейда усугублялись тем обстоятельством, что на протяжении долгих лет он не мог увязать скромное происхождение Шекспира с разносторонним знанием жизни, которое соответствовало бы его гению. Как пишет Фрейд в «Недовольстве культурой», представление о «культурном уровне» такого совершенного мастера, как Шекспир, было невозможно соотнести с человеком, выросшим в Стратфорде, в «доме, перед которым красовалась большая навозная куча». Когда в 1908 году Фрейд увидел портрет Шекспира, известный как «портрет Чандоса», в Национальной портретной галерее Лондона, его сомнения в том, что драматург был родом из Уорикшира, еще более усилились, так как черты лица на портрете показались ему скорее романскими, нежели английскими. Он сделал следующую запись: «Шекспир выглядит совершенно необычно, совершенно не по-английски, <…> лицо отражает происхождение». Фрейд начал подозревать, что Шекспир принадлежал к некоему французскому роду и что его имя было английским произношением французского имени Жак Пьер — Jacques Pierre. В те времена, когда Фрейд стал оксфордианцем, Джонс как-то горестно заметил, что подозрения Фрейда, будто автор пьес не англичанин, только подтверждаются нормандской фамилией графа Оксфорда — Де Вер. Похоже, что Фрейду так и не удалось избавиться от сомнений, которые когда-то заронил в нем Мейнерт, хотя примириться с мыслью, что пьесы написал Бэкон, он так и не смог. Шекспир оставался тайной, которая все еще

ждала своего дешифровщика. Вскоре после обмена письмами с Джонсом по поводу датировки «Гамлета» (1921) Фрейд признался своему ученику и другу Максу Айтингону, что споры вокруг шекспировского авторства всегда приводят его в замешательство, словно он соприкасается с оккультными силами. Как бы ни хотелось Фрейду, которому уже исполнилось шестьдесят пять лет, решить «шекспировский вопрос», ему по-прежнему не хватало для этого уверенности. Слова, обращенные им к Айтингону — нечто среднее между утверждением и вопросом, — ясно передают его мучительные колебания: «Если я верю в тайный сговор, имеет ли это отношение к разным авторам или даже к самому Бэкону?»

<…>

# И снова Фрейд

В 1926 году Фрейд отмечал свое семидесятилетие в компании старых друзей: Макса Айтингона, Шандора Ференци и Эрнеста Джонса. Они засиделись допоздна, а Фрейд все говорил и говорил о том, был ли граф Оксфорд истинным автором пьес Шекспира. Джонс позже вспоминал, что был «поражен энтузиазмом, с которым тот обсуждал это в два часа ночи». Вскоре вопрос шекспировского авторства стал для них камнем преткновения. В последние годы они все больше отдалялись друг от друга. Как вдруг в начале марта 1928 года от Джонса пришло отчаянное письмо: он сообщал Фрейду о смерти своего ребенка. Заканчивалось оно просьбой откликнуться: «Ваши слова утешения, возможно, нам помогут». Но Фрейд утешать не стал — по его мнению, лучше было «придумать какое-нибудь дело, чтобы отвлечь» убитого горем Джонса. Зная, что тот больше других учеников «интересовался шекспировским вопросом», Фрейд, который как раз перечитывал «Опознанного „Шекспира“», потребовал, чтобы Джонс рассеяния ради вник в доводы Луни: «Этот вопрос безусловно достоин внимания такого аналитика, как Вы». И, несколько смягчившись, добавил, что ему было бы весьма любопытно узнать, как принимают книгу Луни в Англии. Что же касается его самого, то он «находится под большим впечатлением от исследования, проведенного Луни, и чувствует, что оно его почти убедило».

Джонс не отвечал больше месяца, но, учитывая его состояние, удивительно легко принял безразличие Фрейда к полученному известию, хотя и рассчитывал на несколько большее сочувствие. Он напомнил Фрейду, как тот «в мае 1926-го рассказывал нам всем о Луни», и готов был допустить, что «Шекспир, очень возможно, интересовался Де Вером и многое знал о нем». Но на этом приятная для Фрейда часть письма заканчивалась, поскольку доказательства Луни показались Джонсу неубедительными и он заверил Фрейда, что «Опознанный „Шекспир“» «в Лондоне не произвел ни малейшего впечатления, <…> единственный литератор, с которым я говорил об этой книге, отозвался о ней пренебрежительно». «Как часто, — заключает Джонс, — в первой части опуса содержатся обещания манящих открытий и соответствующих доказательств, а во второй части — только и есть, что ликования по поводу того, что — как кажется авторам — все уже доказано».

Уязвленный Фрейд написал Джонсу в ответ: «Меня не удовлетворило то, что Вы сообщили о книге Луни. Недавно я

снова перечитал ее, и она произвела на меня еще большее впечатление». Брошенное Джонсом замечание о теориях многообещающих, но не получающих подтверждения, вопреки заверениям авторов, задело Фрейда за живое: «Я нахожу, что Вы несправедливы, — парирует Фрейд, — когда обвиняете Луни в ликовании по поводу недоказанного, как это делает масса других любителей разгадывать тайны». Говоря Джонсу о том, сколько новых, еще не испробованных возможностей открывается перед шекспироведением благодаря оксфордианской гипотезе, Фрейд хотел, чтобы последнее слово осталось за ним:

> Толкование сонетов и вклад, сделанный им в анализ «Гамлета», — не считая всего прочего, как мне представляется, — хорошее обоснование его утверждений… Существование Де Вера дает повод для новых захватывающих исследований, результаты которых могут оказаться как положительными, так и отрицательными. Мы знаем, что леди Оксфорд вышла замуж после смерти первого мужа, но не знаем точной даты этого события. А что бы мы сказали, если бы это оправдывало упрек, брошенный Гамлетом матери по поводу неприличной поспешности второго замужества?

Впоследствии Фрейд и Джонс больше никогда не касались темы шекспировского авторства. Почему Фрейд, так долго не имевший определенного мнения на этот счет, стал в последние годы жизни стойким приверженцем оксфордианства? Он читал книгу Луни достаточно внимательно, чтобы понять, сколь опасна ее наивная ностальгия по репрессивно-авторитарному средневековому прошлому. Понимал он и то, что эта ностальгия — суть аргументации ее автора. В письме к Литтону Стрэчи, автору историко-биографического очерка «Королева Елизавета и граф Эссекс», Фрейд, солидаризируясь с Луни, охарактеризовал Оксфорда (что в равной мере относилось и к Эссексу) как «олицетворение <…> тирана-аристократа». Кто как не Фрейд умел читать между строк и к тому же отлично знал идеи Конта[148] (одним из первых наставников Фрейда в 1870-е годы был большой поклонник позитивизма Эрнст Брюкке[149])? Известны взгляды Фрейда и на то, во что обходятся обществу запреты, и прежде всего запреты религиозные, — ведь как раз в это время он обсуждал и эту проблему, и другие социальные проблемы, поднятые Луни, в своей работе «Будущее одной иллюзии» (1927) и пришел к следующему выводу: «Сомнительно, что люди в целом были более счастливы в период безраздельного господства религиозных доктрин, но то, что они тогда не

отличались большей нравственностью, это уж точно». Мысли Фрейда занимало также и непреодолимое противоречие между желаниями индивида и принуждением социума; в «Недовольстве культурой» (1930) он пытался найти компромисс в надежде приблизить перспективу более счастливой жизни человечества.

Отказ от шекспировского авторства нелегко дался Фрейду. Об этом свидетельствует написанное им в марте 1930-го письмо Теодору Рейку [150]: «Меня беспокоит перемена, произошедшая во мне под влиянием книги Луни *Опознанный „Шекспир“* Я больше не верю в человека из Стратфорда». Тем не менее Фрейд не стал откровенничать с Рейком и не дал более глубокого психологического объяснения тревожащей его перемены, вследствие чего оно нам недоступно, даже если оно у него было.

Переход Фрейда на сторону Луни тем более загадочен, что за сорок лет до того он сам заново открыл Гамлета (а с ним и Шекспира), увидев в нем современного космополита-невротика. Чтобы разделить взгляды Луни на Шекспира, Фрейду пришлось признать, что автор и, соответственно, Гамлет — приверженцы феодального порядка и реакционеры. Очень хочется верить, что переход Фрейда под знамена Луни — в лучшем случае, следствие самообмана. До конца жизни Фрейд уточнял и развивал идеи, связанные с эдиповым комплексом и его возможными проявлениями, даже изменил взгляд на теорию соблазнения, но его вера в истинность эдипова комплекса ни разу не пошатнулась. Вероятно, его очень обнадеживало, что книга Луни совершенно независимым образом подтверждала и его трактовку «Гамлета»: по мнению Луни, трагедия была написана после смерти отца драматурга. Ведь если Луни был прав, а Фрейду, несомненно, очень хотелось в это верить, то конкретная дата написания «Гамлета» (будь то 1598-й или даже 1588-й) больше не имела значения, потому что Оксфорд потерял отца в 1562-м, после чего его мать, как и Гертруда, снова вышла замуж.

Фрейд нашел немало других подтверждений тому, что прочтение пьесы Луни совпадало с его собственным. Можно себе представить, какого градуса достигло волнение Фрейда, когда он дошел до того места в книге Луни, где тот описывал, как Гамлет, «после потери *такого* отца (перевернувшей всю его жизнь), несомненно был безутешен, ибо обладал крайне чувствительной натурой». Так же как и Фрейд, Луни видел в Гамлете «драматическое саморазоблачение автора, если таковое возможно в принципе». Иначе говоря, Фрейд находил, что трактовка Луни сулит очень многое. Сам же Луни счел, что второе бракосочетание матери Оксфорда самым непосредственным образом связано «с шекспировской интерпретацией». Луни прочел

«Гамлета» так, как если бы пьесу написал Оксфорд, и главными ее темами счел «любовь сына к умершему отцу и восхищение им», а также «горе и разочарование, вызванные поведением матери», что и «легло в основу всей его жизненной трагедии». Такой подход позволил наконец Фрейду более подробно изучить как материнский, так и отцовский аспекты развития эдипова комплекса у Гамлета, что прежде ему никак не удавалось. Доводы Луни Фрейд использовал в разделе «Примечания» в следующем издании «Очерка истории психоанализа», написав, что «Эдуард Де Вер, граф Оксфорд, предполагаемый автор произведений Шекспира, в раннем возрасте лишился отца, которого не просто любил, но боготворил, и полностью отрекся от матери, вступившей в новый брак вскоре после смерти мужа».

По мере того как стареющий Фрейд все больше убеждался в том, что благодаря аргументам Луни открывается огромное исследовательское поле для психоанализа, его все больше раздражали друзья, которых он не сумел обратить в свою веру. Среди них был и Ганс Закс[151], которому он просто навязал экземпляр «Опознанного „Шекспира“», и писатель Арнольд Цвейг. После неудачной попытки завербовать Цвейга в ряды оксфордианцев, Фрейд попросил его вернуть книгу: «Вы должны принести Луни, когда придете. Мне нужно испробовать эту книгу на других, потому что с Вами у меня ничего не получилось». Но он не унялся и несколько месяцев спустя все еще продолжал отчитывать Цвейга: «Я не понимаю, чем Вас привлекает этот человек из Стратфорда. Кажется, у него нет ничего, что могло бы обосновать его претензии, в то время как Оксфорд позаимствовал все необходимое: невроз Гамлета, безумие Лира, неистовство Макбета и характер леди Макбет, ревность Отелло и т. д. Меня просто возмущает, что Вы не разделяете эту точку зрения».

Прочитав книгу Луни, Фрейд убедился, что сонеты, которые никогда прежде не привлекали его внимания, могут стать очень подходящим материалом для последующих психоаналитических исследований. Благодаря аргументации Луни у Фрейда не оставалось сомнений в автобиографической природе сонетов, и у него появилась мысль, что эти небольшие, но емкие лирические произведения напоминают запись снов или признаний и открывают доступ к мыслям автора, а через эти последние — к чему-то сокровенному, нигде более не высказанному. Когда австрийский шекспировед Рихард Флаттер прислал Фрейду свои немецкие переводы сонетов, Фрейд ответил письмом, в котором выговаривал Флаттеру за «устаревший» подход и уверял его, что «не осталось никаких сомнений в серьезности и ценности их исповедального характера». А свидетельства в пользу

исповедальности были налицо: стихотворения «печатались без ведома автора и были представлены публике (для которой вовсе не предназначались) только после его смерти»[152]. Фрейд настоятельно советовал Флаттеру ознакомиться с самыми последними исследованиями оксфордианцев, а именно с тем, что читал сам — книгой «Сонеты Шекспира и Эдуард Де Вер» Джералда Рендалла.

Теперь и «Король Лир» тоже вполне поддавался психоанализу. Фрейд увлеченно объяснял Джеймсу Брэмсону: «… фигура отца, отдавшего все, что у него было, детям, должно быть, имела для него особую привлекательность и заключала в себе компенсаторный смысл, ведь Эдуард Де Вер являл собою полную противоположность ему самому — никудышному отцу, так и не исполнившему своего долга перед детьми». Из чего следует, что, даже когда жизнь Де Вера откровенно противоречила написанному в пьесах, расхождения, по мнению Фрейда, лишь подтверждали авторство Де Вера. Помимо всего прочего, Фрейд старался убедить Брэмсона, что Оксфорд сочинил «Лира» в последние годы жизни (то есть раньше обычной датировки пьесы, установленной исследователями) и довольно точно изобразил двух своих старших дочерей Элизабет и Бриджет — замужних женщин, а также их младшую сестру Сьюзан, еще не вышедшую замуж («нашу Корделию»). В источниках, послуживших основой для трагедии, все три дочери Лира не были замужем, и, коль скоро автор изменил гражданское состояние двух из них, это, по мнению Фрейда, лишь еще раз подтверждало то обстоятельство, что создателем пьесы был Оксфорд, который захотел приблизить семейную ситуацию Лира к своей собственной. «Отелло» также можно было теперь проинтерпретировать в терминах психоанализа: «Брак с Анной Сесил оказался несчастливым. И если Оксфорд и есть Шекспир, он испытал все муки Отелло сам». Подводя итоги, можно сказать, что Оксфорд являл собой гораздо более подходящий предмет психопатологического исследования, нежели Шекспир, не представлявший особого интереса в этом смысле. Вот почему, как признавался Фрейд в письме Смайли Блэнтону, он был так «предубежден против Шекспира и склонялся к гипотезе Луни, хотя и сознавал, что она не до конца раскрывает „тайну“ авторства».

Когда в 1930 году Фрейду присудили премию Гёте[153], он не смог присутствовать на церемонии вручения, так как был уже очень болен, но написал речь, которую за него прочла дочь Анна. Там Фрейд изложил свои взгляды на литературную биографию в целом и на Оксфорда как автора шекспировских пьес в частности — то была первая публичная декларация его оксфордианства

(следует добавить точности ради, что еще в 1927 году в американском издании «Автобиографического исследования» он писал: «…теперь, прочитав книгу Д. Т. Луни „Опознанный „Шекспир““, я почти уверен, что под вымышленным именем скрывается Эдуард Де Вер»). В литературной биографии «двумя важными вещами, которые, кажется, только и следует знать» о любом авторе, являются «загадка волшебного дара, превращающая автора в выдающегося мастера», и то, как обстоятельства его жизни помогают нам «лучше понять созданные им произведения и оказываемое ими действие». Фрейд подчеркивает, что мы ощущаем «самую настоятельную потребность» узнать об этих вещах как раз тогда, когда наши попытки добыть нужные сведения оканчиваются ничем, как «в случае Шекспира». И далее он плавно переходит к вопросу об авторстве:

> Все мы, конечно же, болезненно относимся к тому, что до сих пор не знаем, кто был автором комедий, трагедий и сонетов Шекспира. Был ли он и в самом деле необразованным сыном провинциала из Стратфорда, получившим скромное место актера в Лондоне, или скорее это был аристократ из графского рода, Эдуард Де Вер, отличавшийся высокой культурой, неистовым своенравием и, в некотором смысле, деклассированнностью.

При таком раскладе вряд ли есть место выбору.

Спустя несколько лет, спасаясь от нацизма в Лондоне, Фрейд наблюдал, как с приходом новой идеологии всему, что с таким трудом было им создано, грозит полное уничтожение. Эта идеология представляла собой гремучую смесь культа личности, поэтизации далекого прошлого, поношения прагматизма, ассоциируемого с евреями, требования жесткой дисциплины и субординации, подчинения масс воле диктатора. Интересно, задумывался ли тогда Фрейд над тем, насколько модель общества, пропагандируемая Луни, совпадает с той, что заставила его бежать из Вены?

> В ближайшие годы нам больше, чем когда-либо, потребуется вся моральная сила «Шекспира», чтобы поддержать «политика» и практика, который ни перед чем не остановится, чтобы завоевать верховную власть над человечеством — с одной лишь целью: склонить к повиновению и дисциплинировать в соответствии с потребностями духовных лидеров общества. Мы,

разумеется, не можем вернуться к средневековью «Шекспира», но нам необходимо внести в нашу современную жизнь все лучшее из того что характеризовало общественный уклад и общественную мораль в Средние века.

Становится несколько не по себе, когда обнаруживаешь, как точно реакционные идеи Луни совпадают с фрейдовским описанием прихода нацистов к власти в 1933 году. Фрейд называет «идеал гитлеризма <…> совершенно средневековым и реакционным». В том же году он писал Эрнесту Джонсу: «Мы находимся на переходной стадии к консервативной диктатуре правых, что означает подавление демократии в обществе. В таком положении дел приятного мало, и жизнь для нас, евреев, вряд ли будет сладкой». С моей стороны, возможно, несправедливо подозревать Фрейда в том, что, солидаризируясь с Луни, он закрывал глаза на более широкое толкование идей, провозглашаемых создателем оксфордианской теории.

Дочь Луни, Эвелин Боделл, сообщила, что за несколько дней до смерти, последовавшей 17 января 1944 года, ее отец признался: «Великой целью моей жизни была работа по достижению религиозного и морального единения человечества, а в более поздние годы, помимо этого, я хотел быть свидетелем признания Эдуарда Де Вера автором шекспировских пьес… и решения еврейского вопроса». Последние его слова легко было понять превратно, особенно в 1944 году, когда все очевиднее становился ад, который нацизм уготовил евреям (среди жертв были и четыре из пяти сестер Фрейда, погибшие в концентрационных лагерях). Смысл, который Луни вкладывал в эти слова, становится ясен из его письма Фрейду, бежавшему из Вены в Лондон. Вместо того чтобы обсуждать шекспировский вопрос, Луни стремится заручиться поддержкой Фрейда в решении другого вопроса — еврейского. Он объясняет, что пишет это письмо как позитивист, националист и человек, не имеющий возражений против диктатуры. Осуждая нацизм, он вместе с тем выражает недовольство нежеланием евреев отказаться от своих национальных особенностей и полностью ассимилироваться с титульными нациями государств их фактического проживания. Этим нежеланием, по мнению Луни, и объясняется главным образом их преследование. Он отметает идею еврейского государства как утопию, а единственным решением еврейского вопроса, с его позитивистской точки зрения, является «срастание» или слияние, которое раньше или позже, но «должно произойти». Луни мог бы к этому присовокупить, что Оксфорд все это

предвидел, заставив в конце пьесы и Шейлока, и Джессику «срастись» с господствовавшим в Венеции обществом и принять христианство.

Луни был последователен до самого конца. Когда давным-давно он приступил к исследованию «шекспировского вопроса», он начал с того, что отождествил такие свойства человека из Стратфорда, как «склонность к стяжательству» и «постоянное проведение мелких денежных операций», с чертами Шейлока. Допустить, что жадный до денег автор способен написать великие пьесы, Луни не мог — это не укладывалось у него в голове. Тогда-то он и сделал оригинальное предположение: коль скоро Шейлок списан с Шекспира из Стратфорда, то истинным автором пьесы, списанным графом Оксфордом с себя, должен быть Антонио. Кандидатура, предложенная Луни на роль «Шекспира», как и его трактовка «решения еврейского вопроса» в «Венецианском купце», да и сама его идея «религиозного и морального единения человечества», — все это складывалось в единую картину.

# Даг Стюарт
# Быть или…: величайшая шекспировская подделка. Глава из книги «Мальчик, который не стал Шекспиром»
# © Перевод Е. Доброхотова-Майкова

Уильям-Генри Айрленд провернул литературную мистификацию столь грандиозную, что в конце концов и сам уверовал в то, что он и есть настоящий литературный наследник Шекспира.

Весной 1795 года цвет лондонского образованного общества — ученые, пэры, будущий епископ, английский поэт-лауреат — собрались в доме собирателя древностей Сэмюэла Айрленда. Они пришли посмотреть на документы, которые девятнадцатилетний сын Айрленда, Уильям-Генри, нашел, по его словам, в старом сундуке. То были написанные выцветшими чернилами на пожелтевшей бумаге якобы собственноручные письма, стихи и некоторые другие сочинения Шекспира. До той поры не было известно ни одного шекспировского автографа, кроме четырех его подписей, поставленных под юридическими документами. А главное, посетителям продемонстрировали фрагмент неизвестной пьесы Шекспира[154] — сенсационное дополнение к его драматургическому канону.

В числе гостей был и Джон Босуэлл, прославленный биограф Сэмюэла Джонсона. Сидя в кабинете Айрленда, Босуэлл — в ту пору уже оплывший, с двойным подбородком — подносил один за другим документы к лампе и, подслеповато щурясь, долго рассматривал затейливый почерк. По воспоминаниям Уильяма-Генри, он несколько раз прерывал чтение, чтобы отхлебнуть разбавленного бренди. Наконец великий человек положил бумаги на стол, поднялся, с трудом удерживая равновесие преклонил колени и облобызал верхнюю страницу. «Теперь я умру счастливым, — сказал он. — Я дожил до сегодняшнего дня». Босуэлл скончался тремя месяцами позже в возрасте пятидесяти четырех лет — надо полагать, счастливым.

Впоследствии Уильям-Генри признавался, что был потрясен фурором, который произвело его «открытие». То, что он задумывал как розыгрыш ради того, чтобы произвести

впечатление на сухаря-отца, фанатично почитавшего Шекспира, вылилось в одну из самых дерзких литературных мистификаций в истории. В порыве маниакального вдохновения он за один лишь 1795 год изготовил гору шекспировских подделок: письма, стихотворения, рисунки — и даже целую пьесу, длиной превосходящую большинство подлинных произведений Барда. Фальшивки изготавливались в спешке — их качество не выдерживало критики, однако особы, разглядывавшие «документы», были словно загипнотизированы. Фрэнсис Уэбб, секретарь Геральдической коллегии, — организации, которая занималась экспертизой старинных документов, — заявил, что найденная пьеса безусловно принадлежит Шекспиру. «Либо она вышла из-под его пера, — написал он, — либо упала прямо с неба».

Уильям-Генри Айрленд мало подходил на роль Шекспира. Он мечтал стать актером, поэтом, а может, и драматургом, однако учился он плохо, нерадиво относился к заданиям и частенько бывал бит за шалости. Позже он вспоминал, что один из учителей в разговоре с отцом назвал его «позором школы».

Даже родители считали его тупым и никчемным малым. Сэмюэл Айрленд, гравер и антиквар с большими литературными амбициями, намекал, что Уильям-Генри не его сын. Мать, любовница Айрленда, отрекалась от своего материнства и выдавала Уильяма-Генри, как и двух его сестер, за приемышей — официально она жила в доме Айрленда-старшего на правах экономки и звалась миссис Фримен. Сэмюэл пристроил юношу в контору к приятелю-адвокату. Контора располагалась в нескольких кварталах от дома Айрленда на Норфолк-стрит — на Стрэнде, по соседству с лондонскими театрами. Уильям-Генри, по большей части, был предоставлен сам себе и целыми днями сидел в окружении старинных юридических документов, лишь изредка, по просьбе хозяина, перебирая их.

Скорее всего, жизнь его так бы и прошла в безвестности, не будь его отец одержимым собирателей древностей. Перешагнуть порог дома Айрленда — значило попасть в кунсткамеру. Здесь были картины Хогарта и Ван Дейка, редкие книги, фрагмент пелены мумии, а также оправленный в серебро кубок из «той самой шелковицы», которую Шекспир якобы посадил в Стратфорде-на-Эйвоне.

«Отец частенько повторял, — вспоминал Уильям-Генри в 1832 году, — что один-единственный клочок бумаги, написанный Бардом, стал бы для него бесценнейшим из сокровищ».

Когда именно юноше пришла в голову мысль о подделке, неизвестно. Все его мечты о литературной карьере пока вылились

в несколько стихотворений. В 1794-м, вскоре после Рождества, Уильям-Генри решил попробовать себя на новом поприще. В одной из книг отцовского собрания имелось факсимиле корявой подписи Шекспира на старой купчей. Юноша отнес ее в адвокатскую контору и принялся тренироваться: он беспрестанно обводил подпись, пока не научился воспроизводить ее с закрытыми глазами. Затем на чистом пергаменте, вырезанном из старой конторской книги, где велись записи доходов от аренды, он особым образом разведенными чернилами (в ход пошел химический состав, который используют переплетчики) составил новую купчую, подержал ее над пламенем, чтобы чернила изменили цвет, и добавил к документу восковые печати, срезанные со старых купчих, хранившихся в адвокатской конторе.

Несколькими днями позже Уильям-Генри после обеда подошел к отцу, уже перешедшему в гостиную, вытащил из кармана новую купчую и чуть громче, чем намеревался, сказал: «Вот поглядите, сэр! Что вы об этом думаете?»

Сэмюэл развернул документ и несколько минут молча его изучал, особенно пристально разглядывая печати, и, наконец, вновь сложил пергамент.

— Я совершенно уверен, что это подлинная купчая того времени, — произнес он спокойнее, чем надеялся Уильям-Генри.

Если у коллекционера и оставались какие-либо сомнения в подлинности документа, они вскоре развеялись. На следующее утро он показал купчую своему другу, сэру Фрэнсису Идену, знатоку старинных печатей. Иден не только объявил документ подлинным, но и разгадал рисунок на печати. Невнятный Т-образный оттиск на воске (который Уильям-Генри даже не приметил), по словам Идена, изображал средневековую мишень для упражнений с копьем: столб и на нем вращающийся горизонтальный брус, в который целились будущие рыцари, осваивая турнирное мастерство.

Неудивительно, что Бард выбрал себе такую эмблему — ведь всадник «потрясает» (shake) своим «копьем» (spear). Оба любителя древностей были опьянены своим открытием. Как можно сомневаться в подлинности подписи, коль скоро она скреплена печатью с эмблемой Барда?

Так Уильям-Генри усвоил важный урок: люди видят то, что хотят видеть. Нужно лишь состряпать правдоподобную историю — жертвы обмана сами расцветят ее подробностями.

Весть о купчей распространилась быстро: друзья Сэмюэла Айрленда и коллеги-коллекционеры по вечерам собирались у него дома и обсуждали находку.

«Несколько человек говорили мне, — написал Уильям-Генри

двумя годами позже, — что там, где найдена купчая, несомненно, должны храниться и все те рукописи и автографы Шекспира, которые ученые так давно и безуспешно ищут». Он сказал, что нашел купчую, роясь в старом сундуке некоего мистера Х., богатого джентльмена, пожелавшего остаться неизвестным. Мистер Х., добавил Уильям-Генри, не интересуется старыми бумагами и разрешил ему брать все, что вздумается.

Отец настойчиво добивался новых находок. «Он то молил, то требовал как следует порыться среди бумаг моего ‘друга’, — вспоминал Уильям-Генри годы спустя, — и часто обзывал меня полным идиотом за то, что я упускаю такую блистательную возможность».

Чтобы унять отца, Уильям-Генри пообещал, что поищет в сундуке новые сокровища. Вырезав форзацы из старых книг, он изготовил целую коллекцию фальшивок: контракты с актерами, переписку Шекспира и даже любовное стихотворение, посвященное невесте, Энн Хэтауэй, к которому Айрленд приложил прядь волос. Чтобы сфабриковать автографы известных пьес, юный мошенник просто переписал их с имевшегося у него издания. Оп-ля — вот вам и утраченный оригинал! Елизаветинскую орфографию он воспроизводил, щедро добавляя «е»[155] в конце слов, а, копируя пьесы, временами менял слова, выбрасывал строки и вставлял вместо них небольшие отрывки собственного сочинения. За сравнительно короткое время он представил отцу полный черновик «Короля Лира», а затем и фрагмент «Гамлета».

Многие из тех, кого приглашали на Норфолк-стрит, дабы удостоверить подлинность находок, не знали, от чего отталкиваться: шекспировские пьесы имели хождение в совершенно перекроенном виде. Так, в том же году в Королевском театре на Друри-лейн ставили «Короля Лира», который кончался тем, что Корделия выходит замуж за Эдгара, Лир, Глостер и Кент остаются в живых и собираются на покой.

Как все мошенники в прошлом и в настоящем, Уильям-Генри быстро понял, что лжи верят тем охотнее, чем она наглее. Самой смелой его фальшивкой стала авторская рукопись неизвестной шекспировской пьесы, якобы найденной все в том же сундуке мистера Х. «С обычной своей порывистой дерзостью, — сознавался он позже, — я доложил мистеру Айрленду об открытии еще до того, как успел сочинить хоть строчку». Молодой человек вручал сгорающему от нетерпения отцу по сцене-другой, «как только находил время их написать».

В герои пьесы Уильям-Генри выбрал Вортигерна, британского полководца V века, завоевавшего королевский трон и, согласно

легенде, влюбившегося в девушку по имени Ровена. Молодой человек воспользовался историей из «Хроник» Холиншеда (как нередко делал Шекспир), позаимствованных в отцовской библиотеке. Писал он свою пьесу на обычной бумаге собственным почерком, а отцу объяснил, что это-де расшифровка шекспировской рукописи. «Оригинал» Уильям-Генри изготовил позже, когда у него образовалось время переписать свое творение вычурным почерком на старинной бумаге.

Новая пьеса была довольно бессвязной, стихотворный размер частенько хромал, и все же в «Вортигерне и Ровене» есть куски, которые по-настоящему захватывают. В сцене пира (IV акт) сыновья Вортигерна возмущаются тем, что он посадил прекрасную Ровену рядом с собой, на место их матери-королевы. Вортигерн приходит в ярость:

> Кто вы, чтобы оспаривать мой выбор?
> Ужели я, король, склонюсь покорно
> Под иго своенравных сыновей?
> Ступайте прочь, покуда в исступленье
> От вас я не отрекся, разорвав
> Связующие узы естества.

Что такое родительский гнев, Уильям-Генри явно знал не с чужих слов. В целом же, пьеса была слабенькая и представляла собой коллаж из сцен и персонажей, украденных у Шекспира. Однако те, кто видел в ней новообретенное Слово Барда, сочли ее шедевром.

Дом на Норфолк-стрит стал для почитателей Шекспира местом паломничества. Сэмюэл вынужден был ввести посетительские часы: с полудня до трех по понедельникам, средам и пятницам. Сложился и соответствующий ритуал: гостям давали потрогать пергаментную купчую и прядь волос. Что же касается пьесы, не мог не возникнуть вопрос: почему Шекспир ее спрятал? Однако Уильям-Генри разрешил все недоумения, изготовив письмо, в котором драматург называет «Вортигерна и Ровену» лучшим своим творением, которое стоит куда больше, чем пока предлагает издатель[156].

Фрэнсис Уэбб из Геральдической коллегии, окрыленный сознанием того, что держал в руках автографы Барда, написал другу: «Эти бумаги несут на себе не только его собственноручную подпись, но и оттиск его души, все черты гения». Джеймс Боуден, критик, издатель лондонской ежедневной газеты «Оракул», тоже не сомневался в подлинности бумаг: «Они так потрясают разум, что всякий скептицизм просто смешон».

Ричард Бринсли Шеридан не разделял общих восторгов, однако ему как совладельцу театра требовалась пьеса, которая сделает сборы. Знаменитый драматург любил выпить, играл по крупной, сорил деньгами, а кроме того, был членом парламента — все это требовало немалых средств. Он только что расширил «Друри-Лейн», превратив его в самый большой театр Англии, вмещавший три с половиной тысячи зрителей. Тем самым, к огромным карточным долгам Шеридана прибавились долги за реконструкцию театра. Он не особенно чтил Барда, но прекрасно понимал, что шекспировская пьеса, найденная через двести лет после кончины автора, будет ежевечерне собирать полные залы.

Весной 1795 года Шеридан пришел к Айрлендам, чтобы ознакомиться с «Вортигерном». Через несколько страниц он наткнулся на строки, которые показались ему непоэтичными, да что там! — просто дурно написанными.

— Удивительно, — сказал Шеридан. — Вам известно мое мнение о Шекспире, но стихи он сочинять умел.

Еще через несколько страниц посетитель вновь остановился и взглянул на хозяина:

— Здесь определенно есть смелые идеи, но совсем сырые, недоработанные. Странно, невольно возникает мысль, что Шекспир написал это в ранней юности.

Впрочем, Шеридан тут же добавил, что в подлинности собранных документов усомниться невозможно, ибо «взглянув на эти бумаги, как не поверить, что они старинные?» Пьеса ему не понравилась, но он все же решил ее ставить. Премьера должна была состояться в апреле. Уильям-Генри понимал: чем больше людей является на Норфолк-стрит, тем вероятнее, что голоса скептиков зазвучат громче. Больше всего он боялся визита Джозефа Ритсона — критика, известного своей язвительностью. «Строгое лицо, пронзительный взгляд; я заранее воображал, как он, пристально вглядываясь, безмолвно рассматривает рукопись, и это наполняло меня страхом, какого я еще никогда не испытывал», — писал Уильям-Генри позже.

Изучив бумаги, Ритсон написал другу, что это «куча фальшивок, тщательно и умело изготовленных с целью ввести общество в заблуждение». Но полагал, что сфабриковал их человек «чрезвычайно талантливый» — определенно не Айрленды — и что «подобные дарования заслуживают более достойного применения». Однако вердикт свой не обнародовал: ученый, объявивший подделкой стихотворение или пьесу, которые эксперты потом признают подлинными, обрек бы себя на вечный позор. Однако сомнения в аутентичности находок превратились в слухи, быстро расползшиеся по городу.

В противовес им несколько убежденных сторонников, в том числе и Босуэлл, подписали «Сертификат доверия», где утверждали, что не питают «ни малейших сомнений в подлинности данного шекспировского сочинения». Тем временем Сэмюэл изводил сына требованиями свести его с мистером Х. — коллекционер мечтал порыться в сундуке собственноручно. Уильям-Генри всякий раз напоминал, что изначальным условием мистера Х. была полная анонимность: он-де страшится, что фанатичные почитатели Шекспира будут одолевать его «неуместными вопросами». Молодой человек предложил отцу вместо личной встречи обменяться с мистером Х. письмами. Завязалась оживленная переписка. В посланиях, написанных учтивым слогом и прекрасным почерком, в котором Сэмюэл не признал руку собственного сына, неуловимый джентльмен превозносил таланты и достоинства Уильяма-Генри.

Сэмюэл объявил, что готовит факсимильное издание шекспировских документов. Экземпляр должен был стоить четыре гинеи — по тем временам двухмесячный заработок рабочего. Уильям-Генри горячо противился публикации, ссылаясь на то, что мистер Х. не даст на это разрешения. До сих пор бумаги были диковинкой, лицезреть которую могли лишь избранные счастливцы, вхожие в дом Айрлендов, но как только стихи и проза Уильяма-Генри выйдут в свет, их начнут придирчиво изучать чужаки. «Я готов был обречь себя на бесчестье и сознаться [в фальсификации], — писал он годы спустя, — лишь бы бумаги не попали в печать».

Мало-помалу он поддавался самообольщению: оглушительный успех первой пробы пера внушил ему мысль, что он, малообразованный юнец, просиживающий штаны на скучной работе, тупица и неудачник в глазах всего мира, — истинный литературный наследник сладкогласого Эйвонского лебедя. Конечно, чтобы человечество признало его таланты, нужно раскрыть свое авторство — но тогда он выставит на посмешище всех почитателей Шекспира и в первую очередь собственного отца.

Сэмюэл Айрленд выпустил «шекспировские» находки в Рождественский сочельник 1795 года. Несколько модных лондонских газет разразились насмешливыми статьями. «Телеграф» опубликовал пародийное письмо Барда к его другу и сопернику Бену Джонсону. В записке, написанной с окарикатуренной, псевдоелизаветинской орфографией, Шекспир, обращался к Джонсону «Deeree Sirree» (Dear sir — дорогой сэр) и приглашал отобедать бараньими отбивными с картошкой (sommee muttonne choppes andd somme poottaattoooeesse) в

пятницу в два часа пополудни. Издевки только подогрели всеобщий интерес, но по поводу самого главного вопроса: написаны ли опубликованные материалы Шекспиром — широкая публика не определилась. Тогда трудно было распознать фальшивку по стилю и качеству письма (трудно это и сейчас). За прошедшие столетия шекспировский канон то пополнялся («Перикл»), то сокращался («Лондонский повеса»); ученые спорили о том, работал ли драматург в соавторстве, а если работал, кому какие части пьесы принадлежат. Заявления Сэмюэла Айрленда были не менее доказательны, чем все то, что тогда считалось нормой научных изысканий. К тому же его поддерживали ученые мужи, клирики, собиратели древности, поэт-лауреат Генри Джеймс Пай[157], член парламента, почитаемый разными графами и герцогами. К немногочисленным скептикам, дерзнувшим выразить свое мнение вслух, теперь присоединился Эдмонд Мэлоун: издатель полного собрания сочинений Шекспира и лучший его знаток по мнению многих, опубликовал целую книгу с разоблачениями документов Айрленда — «наглой и неумелой подделки, полной ошибок и противоречий». О благодарственном письме Барду, якобы полученным им от самой королевы Елизаветы, Мэлоун заметил: «Так не писала Елизавета, так не писали в ее эпоху, так не писал никто и никогда». Упомянул он и о том, сколь маловероятно, что такое количество совершенно разных документов хранилось в одном и том же волшебном сундуке. Мэлоун не знал, кто подделал бумаги, но знал, что они — фальшивка.

Критик точно рассчитал время для удара: его опровержение, вышедшее в свет 31 марта 1796 года, за два дня до премьеры «Вортигерна», сразу же разошлось и успело наделать шуму. Однако Мэлоуну не удалось сокрушить противника одним махом. Для широкой публики его анализ был чересчур педантичен и неоднозначен, да и хвастливый, оскорбительный тон тоже не прибавлял автору читательских симпатий. Уильям-Генри мрачно пошутил, что «генералиссимусу маловеров», как он называл Мэлоуна, потребовалось четыреста двадцать четыре страницы на одну-единственную мысль: бумаги — столь явная подделка, что это видно с первого взгляда.

Так или иначе, мало кто из тогдашних английских театралов полагался на текстуальный анализ. Джон Филип Кембл, самая крупная театральная звезда тогдашнего Лондона, усомнился в подлинности пьесы, еще когда репетировал роль Вортигерна, но Шеридан сказал: «Пусть публика сама разбирается. Каждый англичанин убежден, что может судить о Шекспире не хуже, чем о кружке портера».

Зрители, собравшиеся на премьеру «Вортигерна», готовы была вынести суждение о подлинности пьесы (а значит, и остальных бумаг Айрленда) задолго до того, как прозвучали первые реплики. В субботу 2 апреля 1796-го обновленный «Друри-Лейн» был заполнен до отказа — билеты достались меньше чем половине желающих. С важным видом Сэмюэл Айрленд прокладывал себе дорогу в толпе, чтобы занять место в центральной ложе — на самом виду. Уильям-Генри проскользнул через заднюю дверь и смотрел спектакль из-за кулис.

Первые два действия пятиактной пьесы прошли довольно гладко. Улюлюканья и свиста раздавалось на удивление мало, а некоторым монологам Уильяма-Генри даже аплодировали. Отзвуки подлинных шекспировских творений чувствовались во всем: пьеса являла собой смесь «Макбета» с «Гамлетом», слегка разбавленную «Юлием Цезарем» и «Ричардом II». Сама привычность героев и ситуаций действовала на зрителей умиротворяюще.

Впрочем, не на всех. «Вортигерн», кто бы его ни сочинил, был пьесой очень слабой. Первым предвестием катастрофы стал эпизод в третьем акте, когда один из актеров — как и Кембл, не веривший в подлинность пьесы, — произнес свою реплику с нарочито гротескной интонацией и вызвал смех. В заключительном акте Кембл, исполнявший Вортигерна, бросил вызов Смерти с преувеличенной торжественностью:

> О! Ты свою разверзнешь пасть,
> С глумливым смехом, с дикими скачками
> Костлявыми перстами затрясешь.
> Но кончится постыдный балаган…

Последнюю строку он произнес каким-то загробным, завывающим голосом — в ответ зал разразился смехом и свистом, не умолкавшими несколько минут. Тогда Кембл повторил строку, явно давая понять, о каком именно балагане идет речь. Зал взорвался пуще прежнего. На этом представление могло бы и окончиться, но Кембл вышел вперед и попросил дать актерам доиграть.

Занавес опустился под шквал улюлюканий и аплодисментов — возмущены были далеко не все: многие были убеждены, что посмотрели новую пьесу Шекспира. Однако когда со сцены попытались объявить, что следующее представление «Вортигерна» состоится в понедельник вечером, разобрать что-либо было почти невозможно из-за шиканья. В партере началась драка между теми, кто считал себя обманутым, и теми, кто поверил в подлинность

пьесы. Хаос царил не меньше двадцати минут, все стихло лишь после того, как Кембл объявил, что в понедельник вместо «Вортигерна» дадут «Школу злословия» самого Шеридана.

На следующий день газеты вышли с убийственными рецензиями. Обозреватели, вслед за Мэлоуном, объявили «Вортигерна» «сфабрикованной чушью». Сдержанно-одобрительных отзывов было куда меньше. Поэт-лауреат Пай заметил, что буйство толпы — еще не аргумент: «Много ли было на представлении людей, способных без подсказки отличить ‘Короля Лира’ от ‘Мальчика-с-пальчика’? — вопрошал он. — Хорошо, если наберется человек двадцать».

Уильяму-Генри, к собственному его удивлению, провал «Вортигерна» принес неожиданное облечение. Постоянное лицедейство совершенно его вымотало. Позже он писал: «Я лег спать, чувствуя на душе легкость, какой давно уже не испытывал: с плеч будто свалилось непосильное бремя». Однако споры о подлинности шекспировских «находок» кипели еще несколько месяцев — пока Уильям-Генри, к изумлению многих, не сознался, что написал их сам.

Ему не хватило духу сказать все отцу, и он открылся сперва сестрам и матери, затем самому антиквару. Узнав правду, тот отказался поверить, что его тупоголовый сын способен на такие литературные подвиги.

Оскорбившись, Уильям-Генри ушел из дома и в прощальной записке предложил отцу объявить награду «тому, кто поклянется, что снабдил меня хоть малейшей подсказкой, которая помогла бы создать эти бумаги». Если их автор заслуживает похвалы хоть за крохотную искру гения, продолжал он, то «этот человек, сэр, — я, ВАШ СЫН».

Сэмюэл Айрленд умер четырьмя годами позже, по-прежнему веря в подлинность шекспировских автографов. Уильям-Генри пытался зарабатывать на жизнь продажей их рукописных копий. К суду его не привлекли, так как он был несовершеннолетним в то время, когда пустился в свою аферу, и к тому же не получил от нее сколько-нибудь заметной прибыли. Однако его надежды на то, что, узнав, кто истинный автор псевдошекспировских документов, все восхитятся его гениальностью, не оправдались. Вместо ожидаемых восторгов на него вылились потоки грязи; некий литератор даже требовал казни через повешенье. Уильям-Генри объяснял злобу критиков досадой: «Я был мальчишкой, — писал он в 1805-м, — а значит, их обвел вокруг пальца юнец». Что может быть унизительнее? Впоследствии он выпустил несколько стихотворных сборников и написал целую кипу готических романов, частично опубликованных, частично — нет.

Скандальная слава «того самого Айрленда, который подделал Шекспира», в какой-то мере подогревала интерес к его творчеству.

Уильям-Генри так и не раскаялся в содеянном, напротив, очень им гордился. Многих ли английских юнцов сравнивали с богом? Он умер в 1835-м, дожив до пятидесяти девяти лет, и какие бы несчастья его ни преследовали — безденежье, литературные неудачи, презрение общества, — он всегда мог утешиться мыслью, что целых полтора года был Уильямом Шекспиром.

**От переводчика. Вместо эпилога**

В октябре 2012 года Джон Оверхолт, куратор собрания Джона и Мэри Хайд, хранящегося в библиотеке Гарвардского университета, сообщил в своем библиотечном блоге, что недавно были обнаружены оригиналы айрлендовских подделок: три тома, роскошно переплетенные его отцом, куда входят: «Вортигерн и Ровена», «Генрих II», фрагменты «Гамлета» и «Короля Лира», якобы написанные рукой Шекспира и другие (полный перечень см. на сайте библиотеки Гарвардского университета). Находка расценивается как драгоценнейший материал для исследователей литературных фальсификаций: до сих пор им были доступны лишь «поддельные подделки» — собственноручные копии, изготовленные Уильямом-Генри на продажу. Теперь специалисты по творчеству Айрленда изучают найденное; впоследствии, вероятно, будет подготовлено полное комментированное издание.

*По материалам сайта «Русский Шекспир»*

**notes**

# Примечания

# 1

Фрэнсис Йейтс. Последние пьесы Шекспира. Новый подход (главы из книги) / Перевод Л. Мотылевой, Л. Мотылева // НЛО, 1999, № 35, с. 30.

## 2

Пьеса не сохранилась, так как не была напечатана, — драмы публиковались далеко не всегда: они считались низким видом искусства.

## 3

А. А. Аникст. Творчество Шекспира. — М.: ГИХЛ, 1963. — С. 28. (*Здесь и далее — прим. перев.*).

# 4

«Троил и Крессида». Акт. 3, сцена. 2. Перевод Т. Гнедич.

# 5

«Как вам это понравится». Акт 4, сцена. 1. Перевод В. Левика.

«Отелло». Акт 1, сцена. 3. Перевод Б. Пастернака.

«Буря». Эпилог. Перевод Мих. Донского.

# 8

Сонет 73. Буквальный перевод.

# 9

«Ричард III». Перевод Анны Радловой.

# 10

Там же.

# 11

«Укрощение строптивой». Перевод М. Кузмина.

# 12

«Генрих VI». Часть II. Акт IV, сцена. 1.

# 13

Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

# 14

Александр Гинзбург (1936–2002) — диссидент и правозащитник, выступивший в защиту А. Синявского и Ю. Даниэля («Процесс Синявского-Даниэля», 1965–1966); журналист, первый издатель самиздата.

# 15

Аугусто Роа Бастос (1917–2005) — парагвайский поэт и прозаик. В 1982 г. лишен парагвайского гражданства.

«Буря». Перевод Мих. Донского.

# 17

Роберт Саутвелл (1561–1595) — английский поэт; святой римско-католической церкви, священник, иезуит, мученик.

«Ричард II». Перевод Мих. Донского.

«Ричард II». Перевод Н. Холодковского.

# 20

Джон Коллинз Сквайр (1884–1958) — английский поэт, обозреватель, историк, издатель. (*Здесь и далее — прим. переводчиков.*)

## 21

Вероятно, намек на немецкого историка и филолога Г. Гервинуса, очень популярного во второй половине XIX века, выдвинувшего в своем исследовании идею, что Гамлет олицетворяет Германию.

# 22

История с векселем приводится в одной из новелл сборника Джованни Флорентийца «Простак» (1558).

# 23

Петр Отшельник — легендарный вдохновитель Первого крестового похода.

## 24

Слова из монолога Джона Ганта. «Ричард II». Акт II, сцена 1. Перевод Н. Холодковского.

## 25

Аллюзия на Синайско-Палестинскую кампанию (1915–1918) Первой мировой войны, в которой Антанта выступила против Османской империи и ее союзника — Германии. В конце 1918 г. британцы прорвали османский фронт и вошли в Иерусалим.

# 26

Эдуард VII (1841–1910) — английский король (1901–1910), старший сын королевы Виктории; годы его правления характеризовались возросшей политической активностью общества.

# 27

«Ромео и Джульетта». Акт II, сцена 2. Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

## 28

Имеются в виду слова Гамлета, обращенные к актеру-Луциану: «Начинай, убийца. Да брось же проклятые свои ужимки и начинай». «Гамлет». Акт III, сцена 2. Перевод М. Лозинского.

# 29

«Король Лир». Акт I, сцена 4. Перевод Б. Пастернака.

# 30

«Король Лир». Акт III, сцена 2. Перевод Б. Пастернака.

Вихрь, гром и ливень, вы не дочки мне,
Я вас не упрекаю в бессердечье.
Я царств вам не дарил, не звал детьми,
Ничем не обязал.

# 31

В оригинале: «This prophecy Merlin shall make; for I live before his time».

# 32

«Король Лир». Акт III, сцена 2. Перевод Б. Пастернака.

# 33

Джон Форд (1586–1640) — английский драматург, автор «Аллегории меланхолии», «Жертвы любви». Джон Уэбстер (1578–1634) — английский драматург, автор так называемых «кровавых драм»: «Белый дьявол», «Герцогиня Амальфи».

# 34

«Гамлет». Акт III, сцена 2. Перевод М. Лозинского.

# 35

«Макбет». Акт I, сцена 7. Перевод Б. Пастернака.

# 36

«То, что зовем мы розой, — / И под другим названьем сохраняло б / Свой сладкий запах». «Ромео и Джульетта». Акт II, сцена 2. Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

# 37

«Решился стать я подлецом и проклял / Ленивые забавы мирных дней». «Ричард III». Акт I, сцена 1. Перевод Анны Радловой.

# 38

Прошение об этом подал отец Шекспира, Джон Шекспир, но разрешение пришло в 1596 г.: отец и сын получали право именоваться джентльменами (А. А. Аникст предполагает, что дворянство было получено Шекспиром-сыном по протекции, хотя в то время уже можно было приобрести его и за деньги). (*Здесь и далее — прим. ред.*).

# 39

Маттео Банделло (ок. 1485 — год смерти неизвестен) — выдающийся итальянский новеллист Средневековья. Сюжет «Ромео и Джульетты» позаимствован Шекспиром у него.

# 40

Известен памфлет Роберта Грина, где Шекспира (как выражается Грин, «потрясателя сцены» — «shake-scene») он называет «вороной-выскочкой, разукрашенной нашими перьями».

В том числе и тех, что были на слуху в обществе.

# 42

Эндрю Гурр (р. 1936) — английский ученый, шекспировед, специалист по театру Ренессанса. *(Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, — прим. перев.)*

## 43

Andrew Gurr. New Questions About the Rose // Times Literary Supplement. — April 18, 2003. — P. 14–15. *(Прим. автора.)*

# 44

Сэм Уонамейкер (1919–1993) — американский режиссер и актер, переехавший в 1952 г. в Великобританию из-за развязанной американским сенатором Джозефом Маккарти «охоты на ведьм»; много работал в Великобритании; был инициатором реконструкции лондонского театра «Глобус».

## 45

У Шенбаума (см. С. Шенбаум. Шекспир. Краткая документальная биография / Перевод с англ. А. Аникста и А. Величанского. Далее — Шенбаум) приводятся его размеры (25 × 25 м снаружи, 16 × 16 внутри; с. 272), из чего видно, что здание было квадратным.

## 46

Речь идет о том, что Шекспир посвятил Генри Ризли, графу Саутгемптону, две свои поэмы: «Венера и Адонис» (1593) и «Похищение Лукреции» (1594), и молодой граф, будучи любителем поэзии, мог его за это вознаградить. Впервые историю о том, «будто лорд Саутгемптон однажды дал ему [Шекспиру] тысячу фунтов стерлингов, чтобы тот мог сделать некую покупку, о которой, как он слышал, тот помышлял», зафиксировал Николас Роу в начале XVIII в. со ссылкой на сэра Уильяма Давенанта (словоохотливого, но весьма ненадежного рассказчика, выдававшего себя, кстати, за незаконнорожденного сына Шекспира) — цит. по Шенбаум, с. 236.

## 47

Персонажи комедий «Много шума из ничего» и «Сон в летнюю ночь».

# 48

Аникст описывает ее так: «Веселый народный танец, исполнявшийся в костюмах героев легенды о Робин Гуде». (Шенбаум, с. 273.)

# 49

В 1600 г. Кемп в течение девяти дней на спор танцевал по пути из Лондона в Норидж (ок. 160 км).

# 50

Генрих VI правил дважды: в 1422–1461 и 1470–1471 гг.

## 51

Имеется в виду сражение при Босуорте (1485), где Ричард III потерпел поражение в бою с войском претендента на престол Генриха Тюдора, графа Ричмонда, и был убит.

# 52

Надо отметить, что Кермоуд здесь не совсем точен: хроника «Король Иоанн» описывает царствование английского короля Иоанна Безземельного, правившего в 1199–1216 гг., то есть почти за два столетия до Ричарда II.

# 53

Генри Уоттон (1568–1639) — английский поэт, писатель и дипломат. В течение многих лет представлял Иакова I Стюарта в Венеции; в 1613 г. находился в Англии, так как временно попал в немилость из-за своих слов, обнародованных недоброжелателем: «Дипломат — это честный человек, которого отправили за рубеж, чтобы он лгал там во благо своей родины».

## 54

Вопрос об устройстве задней стены в «Глобусе» и других открытых театрах того времени очень сложен и до сих пор не решен (см., например, А. А. Аникст. Театр эпохи Шекспира. Изд. 2-е, испр. — М., 2006. — С. Ю3.122). Кермоуд ограничивается перечислением основных ее элементов в самом общем виде: сцена, над ней терраса, за сценой и террасой — помещения для актеров.

## 55

Цит. по: Шенбаум, с. 272.

Там же.

## 57

Праздник в честь последнего дня Первой мировой войны — 11 ноября 1918 года.

Steven Mullaney. The Place of the Stage (1988). *(Прим. автора.)*.

# 59

«Гамлет». Акт II, сцена 2. Перевод М. Лозинского.

Цит. по: Шенбаум, с. 185–186.

# 61

Габриэл Харви (1550?—1631) — поэт, памфлетист, кембриджский академик, близкий друг Эдмунда Спенсера (в 1580 г. опубликовал свою переписку с ним); надпись, на которую ссылается Кермоуд, сделана рукой Харви на страницах принадлежавшего ему экземпляра сочинений Чосера (опубл. 1598) и служит важным доказательством датировки «Гамлета». См. еще прим. на с. 240.

# 62

Шенбаум, с. 20.: «Молодежи весьма нравятся „Венера и Адонис“ Шекспира, а те, кто более зрел умом, предпочитают его „Лукрецию“ и „Гамлета, принца Датского“». Перевод Аникста.

Важно помнить, что поэзия в ту пору ценилась несравненно выше драматургии. *(Прим. ред.)*.

G. K. Hunter. English Drama 1586–1642: The Age of Shakespeare, 1997. — P. 348. *(Прим., автора.)*.

См., напр.: C. S. Lewis. English literature in the sixteenth century excluding drama — Oxford UP, 1973. — P. 511.

# 66

Сонет 86. Перевод С. Маршака.

# 67

Фулк Гревилл, 1-й барон Брук (1554–1628) — придворный, поэт и драматург. Сверстник, однокашник и близкий друг прославленного поэта и писателя сэра Филипа Сидни (1554–1586), чью биографию он написал ок. 1614 г. (опубл. в 1652 г.).

О чем уже упоминалось выше.

## 69

См. знаменитые слова Бена Джонсона, написанные после смерти Шекспира: «Я любил этого человека и чту его память (хотя и не дохожу до идолопоклонства)», — цит. по: Шенбаум, с. 330.

«Гамлет». Перевод М. Лозинского.

# 71

Сэмюэл Дэниэл (1562?—1619) — английский поэт, драматург, теоретик поэзии.

# 72

Исаак Уолтон (1593–1683) — английский писатель; прославился трактатом о рыбной ловле «Искусный рыболов»; зачинатель биографического жанра в английской литературе (биографии Джона Донна и дипломата Генри Уоттона).

## 73

«The Comedy of Mucedorus» — анонимная пьеса, впервые опубликованная в 1598 г. Некоторое время авторство ее приписывали Шекспиру — как считалось, безосновательно. Но благодаря новейшему текстологическому анализу Джонатана Бейта, можно полагать доказанным, что часть пьесы написана Шекспиром. См. lenta.ru/news/2013/10/14/shakespeare

То есть городской глашатай.

«Гамлет». Акт III, сцена 2. Перевод М. Лозинского.

## 76

«Гамлет». Акт V, сцена 1. Перевод М. Лозинского. Осса — горный пик в греческой Фессалии.

## 77

Имеется в виду один из разделов классической риторики, которых всего насчитывалось пять: нахождение (inventio), расположение (dispositio), изложение (elocutio), память (memoria) и произнесение (actio). Последний термин описывал прежде всего «игру тела»; наука «произнесения» восходит к V в. до н. э., а ее носителями были актеры афинского театра (см. М. Л. Гаспаров. Античная риторика как система // Античная поэтика. — М., 1991. — С. 54–55).

«Кориолан». Акт III, сцена 2. Перевод Ю. Корнеева.

«Гамлет». Акт II, сцена 2. Перевод Б. Пастернака.

«Гамлет». Акт II, сцена 2. Перевод Б. Пастернака.

Сохранившиеся данные позволяют предположить, что Джон Шекспир, возможно, до конца жизни был предан католической вере, хотя, по возможности, скрывал этот факт (в протестантской Англии быть католиком было небезопасно); в последнее время ряд шекспироведов все больше склоняются к мнению о том, что и Уильям в молодости тяготел если не собственно к католицизму, то к католическим кругам.

## 82

«Виндзорские насмешницы». Акт II, сцена 2. Перевод С. Маршака и М. Морозова. Цитата перефразирована. У Морозова: «Увы, моя любовь была подобна прекрасному зданию, воздвигнутому на чужой земле». *(Здесь и далее, кроме специально оговоренного случая, — прим. перев.).*

## 83

«Собачий остров» (1597) — сатирическая комедия Бена Джонсона и Томаса Нэша, которых из-за этой постановки посадили в тюрьму. Текст комедии не был напечатан. *(Прим. ред.)*

# 84

«Генрих IV». Часть I. Акт V, сцена 1. Перевод Е. Бируковой.

## 85

Эдвард Дауден (1843–1913) — ирландский критик и поэт, автора ряда книг о Шекспире. (*Здесь и далее — прим. перев.*).

## 86

Якимо, Клотен, мать Клотена, королева — персонажи «Цимбелина», цитаты даны в переводе П. Мелковой; Леонт, король Сицилии — персонаж «Зимней сказки»; Тринкуло, шут, и Калибан, раб, уродливый дикарь, — персонажи «Бури».

## 87

Автолик, бродяга, — персонаж «Зимней сказки»; Миранда, дочь Просперо, — героиня «Бури».

# 88

Исраэль Голанц (1863–1930) — профессор английского языка и литературы в лондонском Кингз-колледж, издатель.

# 89

Второстепенные персонажи «Бури» (Себастьян, Гонзало), «Зимней сказки» (Поликсен, Камилло), «Цимбелина» (Беларий).

# 90

Перевод М. Кузмина.

У нас, в нашей стране (*франц.*). *(Здесь и далее — прим. перев.)*.

В целом *(франц.)*.

# 93

«Гамлет». Акт III, сцена 2. Перевод Б. Пастернака.

# 94

Роберт Грейвз (1895–1985) — английский поэт, прозаик и критик, автор мифологического трактата «Белая богиня» (1948). Изучая западные мифы о женских божествах, Грейвз осуществил попытку реконструкции первоначального мифа о так называемой Белой богине, три лика которой (Мать, Невеста и Старуха) соответствуют трем фазам луны. С этим лунным мифом связаны «магические истоки» поэзии, предназначение которой заключалось в благоговейном поклонении Богине.

«Энциклопедический словарь английской литературы XX века». — М.: Наука, 2005. — С. 122.

## 96

Питер Брук (р. 1925) — английский режиссер театра и кино; особенно прославился шекспировскими постановками.

# 97

«Венера и Адонис» (1593) — эпическая поэма У. Шекспира. Сюжет восходит к древнегреческому мифу, пересказанному в десятой книге «Метаморфоз» Овидия. Венера влюбляется в юного Адониса и пытается соблазнить его. Между ними начинается любовная игра, но Адонис предпочитает любви мужественное дело охоты, на которой гибнет от клыка вепря. После смерти герой превращается в прекрасный цветок, и безутешная Венера прячет его на груди и уносит на небеса.

Все четыре пьесы имеют сказочную основу.

В соответствии с русской переводческой традицией в данном переводе Ариэль — имя собственное мужского рода. Т. Хьюз придерживается мнения, что дух Ариэль — андрогин, существо, соединяющее и женское, и мужское начала, но в тексте книги автор использует как субституты его имени местоимения женского рода. (*Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, — прим. перев.).*

## 100

«Буря». Акт I, сцена 2. Здесь и далее цитаты из «Бури» даны в переводе Мих. Донского. *(Прим. ред.)*

# 101

Любовь уже давно за облаками.
Владеет похоть потная землей.

Перевод Б. Томашевского.

# 102

В поэме «Лукреция» Тарквиний насилует Лукрецию, после чего она кончает счеты с жизнью.

# 103

Бертрам и Елена — герои пьесы «Конец — делу венец».

## 104

Оливер, граф Фредерик — герои комедии «Как вам это понравится».

# 105

Леонат Постум — герой пьесы «Цимбелин».

## 106

Ранее Хьюз говорит о тринадцати предшественниках. *(Прим. ред.)*

## 107

Аллюзия на известный религиозный трактат немецкого католического монаха Фомы Кемпийского (ок. 1379–1471) «О подражании Христу» (ок. 1427).

# 108

«Буря». Перевод М. Кузмина. *(Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, — прим. перев.)*.

# 109

Цитата из предисловия Гринуэя к сценарию «Книги Просперо», которую Д. Трэн трактует в нужном ему и противоположном предлагаемому Гринуэем смыслу. У Гринуэя она звучит так: «Слова складываются в текст, текст — в страницы, страницы — в книги, и книжное знание подается в изобразительной форме — вот то, что последовательно выдвигается на первый план».

# 110

Гас Ван Сент (р. 1952) — американский режиссер, сценарист, продюсер, актер. В фильме «Мой личный штат Айдахо» Скотт, один из двух главных персонажей, напоминает принца Хэла из шекспировской хроники «Генрих IV».

# 111

Национальный фонд искусств и гуманитарных наук — независимое федеральное учреждение США; цель фонда — содействовать развитию искусства и распространению гуманитарных знаний в стране.

# 112

Высказывание Годара, которое вошло в русскую культуру именно в таком виде, став хрестоматийным.

# 113

Иниго Джонс (1573–1652) — английский архитектор (ввел стиль Андреа Палладио), дизайнер, художник, сценограф.

# 114

Цит. по: Film Quaterly, vol. 45, no. 2, p. 11–19. *(Прим. автора.)*.

# 115

Перевод. М. Кузмина.

Как и елизаветинская *(Прим. ред.)*.

# 117

Гринуэй имеет в виду, что сенековская традиция — альтернатива мелодраме Джона Форда.

## 118

Возможно, имеется в виду шведско-норвежский фильм «Путешествие на Мелонию» (1989), фантазия по мотивам «Бури».

# 119

Генрих фон Клейст (1777–1811) — немецкий драматург, поэт, прозаик.

# 120

Отец-Время (Жнец-Время) — образ, относительно распространенный в массовой культуре. Бородатый старик с песочными часами и серпом часто символизирует «Старый год» в противоположность «Новому».

## 121

Подстрочный перевод. В переводе М. Кузмина: «Потом я удалюсь в Милан и буду / О смерти подумывать».

# 122

По предположениям ученых, Шекспир мог руководствоваться несколькими текстами о реальном кораблекрушении: письмом Уильяма Стрейчи, «Открытием Бермуд» Сильвестра Журдена и «Подлинным сообщением о состоянии колонии в Виргинии» (отчетом Виргинской компании).

# 123

С творчества Д. У. Гриффита (1875–1949), американского режиссера, киноактера, сценариста, часто отсчитывают историю кино как особого вида искусства.

Статья печатается с любезного разрешения автора; впервые была опубликована на сайте Информационной базы данных «Русский Шекспир» http://www.rus-shake.ru

# 125

Генрих Фредерик Стюарт, принц Уэльский (1594–1612) — старший сын короля Иакова I Стюарта.

# 126

Александр Александрович Смирнов (1883–1962) — литературовед, шекспировед, филолог-романист, переводчик.

# 127

Лексема — в лингвистике слово, понимаемое как единица словарного состава языка, взятая во всей совокупности ее грамматических форм; в одну лексему объединяются разные словоформы одного слова — например: *картина, картины, картине…* или: *пишу, пишешь, пишем…* (*Здесь и далее — прим. перев.*).

Ср. жаргонизмы в русском языке: брателло, гребаный, паря.

# 129

Подразумевается исторический период с середины XV по конец XVII столетия.

# 130

Дэвид Кристел подразделяет неологизмы и окказионализмы Шекспира на пять категорий: 1) слово не используется никем, кроме Шекспира; 2) слово используется повторно в изначальном (шекспировском) смысле только через промежуток в двадцать пять лет (одно поколение) после Шекспира; 3) слово используется повторно в измененном смысле через промежуток в двадцать пять лет после Шекспира; 4) слово встречается повторно в изначальном смысле в течение двадцати пяти лет после первого использования; 5) слово встречается повторно в измененном смысле в течение двадцати пяти лет после первого использования.

# 131

В рамках журнальной публикации не представляется возможным сколько-нибудь полное перечисление языковых нововведений Шекспира, охватывающих все буквы алфавита, разные области применения и все стилистические регистры. Отсылаем читателя к статье Д. Кристела в интернете, содержащей списки «шекспировских» лексем в Оксфордском словаре английского языка.

# 132

Иаковетинский (jacobethan) — сочетающий черты стилей эпохи Иакова I и Елизаветы I; часто — об архитектуре.

# 133

Список, насчитывающий, в развернутом виде, несколько сотен статей, содержит идиомы и устойчивые словосочетания, которые англоязычный человек употребляет с той же естественностью, с какой вопрошает «А судьи кто?» или вздыхает «Любви все возрасты покорны» — русский.

Перевод «Юлия Цезаря» опубликован в 1998 году.

# 135

В неоконченном переводе произвольно чередуются варианты «Брекенбери» и «Брукенбери». Для настоящего издания мы позволили себе унифицировать написание и остановиться на первом из них, как более частотном. (*Прим. ред.*)

# 136

Ниже вариант — граф.

## 137

В черновике перевода сохранилось два варианта написания, Дерби и Дэрби.

# 138

Дж. Бейт. Лицо Шекспира, 2002. (*Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, — прим. перев.*).

# 139

Есть и другие энтузиасты «шекспировского вопроса»: сторонники французского уединения, они высказывают предположение, что выжившего Марло тайно переправили к католикам во Францию, где он и писал «за Шекспира». (*Прим. ред.*).

# 140

Имеются в виду «Генрих VIII», «Два благородных родича» и «Кардениo» (последняя утеряна). (*Прим. ред.*).

# 141

Марджори Гарбер (р. 1944) — профессор Гарвардского университета, видный американский шекспировед. В интервью тому же FRONTLINE она сказала, что не считает себя ни стратфордианкой, ни антистратфордианкой и что место Шекспира в современной культуре куда интереснее, чем его личность. По ее словам, «лучший способ понять Шекспира — не знать, кто он такой».

# 142

John Thomas Looney. ‘Shakespeare’ Identified in Edward De Vere, 17th Earl of Oxford — в русском переводе: Джон Томас Луни. Опознанный «Шекспир». *(Здесь и далее — прим. перев.)*.

# 143

Вильгельм Флисс (1858–1928) — немецкий отоларинголог и психоаналитик.

# 144

Здесь и далее цитируется по: Георг Брандес. Шекспир. Жизнь и произведения / Перевод В. М. Спасской и В. М. Фриче. Отпечатано по изданию 1899 г. и переведено, видимо, с английского перевода Уильяма Арчера. *(Прим, ред.)*

# 145

«…если не потом, так, значит, теперь; если не теперь, то все равно когда-нибудь; готовность — это все». «Гамлет». Акт V, сцена 2. Перевод М. Лозинского.

«Гамлет». Акт II, сцена 2. Перевод М. Лозинского.

## 147

Речь идет об издании стихов Чосера, выпущенных Томасом Спетом в 1598 г.; экземпляр, принадлежавший Харви, дошел до нашего времени (на его титульном листе и последней странице Харви собственноручно поставил год издания и свое имя). В одном из рукописных примечаний, оставленных на полях, Харви упомянул графа Эссекса и Эдмунда Спенсера так, как будто бы они, особенно Эссекс, были еще живы. В той же записи, рядом с именами, есть и упоминание о «Гамлете» Шекспира. Спенсер умер 13 января 1599 г., Эссекс был казнен 25 февраля 1601 г.

## 148

Исидор Мари Огюст Франсуа Ксавье Конт (1798–1857) — французский философ, позитивист, основатель Религии человечества, которую исповедовал Т. Луни.

## 149

Эрнст Вильгельм фон Брюкке (1819–1892) — австрийский физиолог.

# 150

Теодор Рейк (1888–1969) — австро-американский психоаналитик.

# 151

Ганс Закс (1881–1947) — австрийский психоаналитик, ученик Фрейда.

# 152

Впервые сонеты Шекспира были напечатаны по инициативе издателя в 1609 г. — то есть Фрейд имеет в виду дату смерти Эдуарда Де Вера, 17-го графа Оксфорда (1550–1604).

# 153

Премия Гёте — литературная премия г. Франкфурта (учреждена в 1927 г.), ставшая впоследствии международной. Вручается в день рождения Гёте — 27 августа.

# 154

Возможно, фрагмент сфабрикованного «Генриха II». *(Здесь и далее, кроме специально оговоренного случая, — прим. ред.)*

## 155

В елизаветинское время английская орфография еще не устоялась, и многие слова, в которых теперь «e» не пишется, писались с ним; например, нынешнее «old» *(старый)* выглядело как «olde». *(Прим. перев.)*

Во времена Шекспира пьесы, в первую очередь, предлагали театральным труппам, а не издателям, но, видимо, во времена Айрленда это еще не было азбучной истиной шекспироведения.

# 157

Генри Джеймс Пай (1745–1813) — первый английский поэт-лауреат, получавший государственное денежное довольствие вместо пресловутой бочки вина.